1852

THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 170.2 1852

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1852pari

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS

RÉDIGÉE PAR MESSIEURS

AD. ADAM,
ANDERS,
BENEDICT,
HECTOR BERLIOZ,
HENRI BLANCHARD,
MAURICE BOURGES,
GEORGES BOUSQUET,
DAMKE,
DAVISON,
ERNEST DESCHAMPS,
DUESBERG,
FÉTIS père,
ÉDOUARD FÉTIS,
GRUNEISEN,
STEPHEN HELLER,
GUSTAVE HÉQUET,
JULES JANIN,
KASTNER,
L. KREUTZER,
ADRIEN DE LA FAGE,
J. MAUREL,
AMÉDÉE MÉREAUX,
ED. MONNAIS,
AUG. MOREL,
Le Prince DE LA MOSKOWA,
J. D'ORTIGUE,
L. RELLSTAB,
PAUL SMITH,
SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE.

DIX-NEUVIÈME ANNÉE.

1852.

PARIS,
AU BUREAU DU JOURNAL, 1, BOULEVART DES ITALIENS.
—
1852.

‡ Ms. 170.2
Allen A. Brown
Aug 14, 1894

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A

Académie des Beaux-Arts.

Médaille de 500 fr. offerte à l'auteur des paroles de la cantate choisie pour le concours de composition musicale. — Concours préparatoire de composition musicale, 23.
Rappel de la médaille de 500 fr. — Concours de composition musicale pour 1852, 174.
Choix des six concurrents au grand prix, 198.
Entrée en loge des six concurrents au grand prix, 215.
Jugement de l'Académie pour le prix de composition musicale, 263.
Séance annuelle. — Distribution des prix, *art.* signé P. S., 335.
Institut national de France, séance annuelle des cinq académies. — Notice sur Thomas Britton, par F. Halévy, 365.

Associations.

ARTISTES DRAMATIQUES.

Audience du ministre de l'intérieur, 46.
Bal de l'Association, à l'Opéra-Comique, 54.
Assemblée générale. — Rapport. — Renouvellement du comité, 134.

ARTISTES MUSICIENS.

Concert de l'Association, 68.
Nomination d'un membre du comité, 78.
Concerts de l'Association, 93, 122, 148.
Assemblée générale, nomination du comité. — Lecture du rapport, 165.
Séance du comité, 181.
Messe de Sainte-Cécile, par l'Association, 404.

ARTISTES PEINTRES.

Exposition de tableaux au bazar Bonne-Nouvelle, 39.
Séance générale, 143.

AUTEURS DRAMATIQUES.

Audience du Prince-Président, 54.
Séance annuelle, lecture de deux rapports, 150.

INVENTEURS ET ARTISTES INDUSTRIELS.

Assemblée générale, nomination du comité, 174.

Auditions musicales à Paris.

(*Voyez aussi concerts et matinées musicales.*)

M. Paul Henrion. — M. Reichel. — MM. Fumagalli, Perrelli, Bonoldi et Mehul. — M. Giuliani, *art.* d'Henri Blanchard, 5.
M. et Mme Malibran. — M. et Mme Massart. — M. et Mme Mutel. — M. Marmontel. — M. de Bériot. — Mme de Mandeville et M. Doozan. — M. Gouffé, *art.* d'Henri Blanchard 30.
M. Lemmens. — Société philharmonique de Paris. — Mme Farrenc, Mlle Mattmann et M. Guerreau. — Les derniers quatuors de Beethoven et M. Maurin, au Cercle de la librairie. — M. Roselen, *art.* d'Henri Blanchard, 68.
Quatrième séance de MM. Alard et Franchomme. — Quatrième concert de la Société Sainte-Cécile. — M. Ernst.—Œuvre de la Miséricorde.—Mlles Charlotte de Malleville, Joséphine Martin, Wilhelmine Clauss. MM. Ascher, Forgues et Fumagalli. — M. Emile Bigmuit. — M. Georges Bousquet. — M. Lemmens, *art.* d'Henri Blanchard, 75.
Mlles Rachel et Mira. — MM. Erard et Thalberg. — M. Léopold de Meyer. — M. Curci — Le Cercle musical et littéraire. — Les jeunes Llorens — M. L. Reynier. — M. Stamaty. — Mlle Juliette Dillon.—M. Reichel —M. Lemmens.—M. et Mme Léonard, *art.* d'Henri Blanchard, 82.
Société Sainte-Cécile. — Mlle de Malleville. — MM. Alard, Franchomme et Bessems. — Mlle Clauss. — Mlle Zélina Vautier et M. Stamaty. — M. Colblain, *art.* d'Henri Blanchard, 92.
M. Dorval Valeatino. — M. Antonin Guillot. — Mlle Bontems. — Cercle musical et littéraire. — Mlle Marie Ducrest.—Mlle de Courcelles.—Mlle de Landi. — M. Léopold Amat. — L'Œuvre des Faubourgs. — MM. Kruger et Tellefsen. — M. Codine. — Mlle Blève. — M. Stamaty. — M. Forgues. — Mlle Dillon. — M. Bazzini. — M. et Mme Deloffre et M. Pilet. — Le petit Paul-Julien. — M. Ronchéray et Mlle Graever, *art.* d'Henri Blanchard, 98.
M. Beaulieu. — M. et Mme Lefébure-Wély. — M. et Mme Lagarin. — M. Tellefsen. — M. Goria. — Mme Colin-Neumann. M. Montuoro. — Mlle de Malleville. — Mme Taccani-Tasca. — M. Gouffé. — Société Sainte Cécile. — M. Hermann. — M. Van Gelder. — Mme Lucci Sievers, *art.* d'Henri Blanchard, 105.
M. Max-Meyer. — Mlle Hersilie Rony. — M. Haberbier. — Mlle Louise Mattmann. — Société Sainte-Cécile. — M. Gustave Péronnet, *art.* d'Henri Blanchard, 113.
M. Visconti. — Mlle de Malleville. — MM. Le Couppey et Stamaty. — Société des Saints-Anges et Société générale des Crèches. — Mme Elvira Pelemonte. — M. Emile Albert. — Association des artistes musiciens. — MM. Cibra et Caceres, *art.* d'Henri Blanchard, 122.
Mme Farrenc. — Mme Claire Hénelle. — Mlle J. Martin. — Mlle Louise Mattmann. — Mlle Graever. — Cercle musical et littéraire. — Mme Launer-Manéra. — Mlle Eugénie de Rosa. — Mlle Gras. — Mme Gaveaux-Sabatier et Mme Roger de Beauvoir. MM. Lamazou, Lefort, Fumagalli, Léopold de Meyer. — M. Delsarte, Mlle Rachel et Mme la comtesse de Kalergi. — The doctor Larduer. — M. H. Rosellen, *art.* d'Henri Blanchard, 132.
M. Offenbach. — M. Mulder. — MM. Cavallo et Viret. — M. Stamaty. — Société philharmonique de Saint-Germain et Mme Molidoff. — M. Géraldi. — M. Luidgi Elena. — M. Schlosser. — M. E. de Hartog. — Le jeune Lotto, *art.* d'Henri Blanchard, 140.
M. Stamaty. — M. Haberbier. — MM. Bazzini et Dancla. — Mme de Grandval. — Galin-Paris-Chevé. — Association des artistes musiciens, *art.* d'Henri Blanchard, 148.
Audition d'*Abufar*, opéra de M. Léopold Aimon, *art.* d'Henri Blanchard, 331.
Les derniers quatuors de Beethoven, par MM. Maurin, Sabattier, Mas et Chevillard. — Mme Farrenc. — M. Ch. Dancla. — M. N. Louis, *art.* d'Henri Blanchard, 405.
Société des Enfants d'Apollon. — Société philharmonique de Paris, *art.* d'Henri Blanchard, 451.
Séances des derniers quatuors de Beethoven, par MM. Maurin, Sabattier, Mas et Chevillard, *art.* d'Henri Blanchard, 467.

B

Biographies.

Mlle Johanna Wagner, *art.* signé J. R., 11.
Le jeune Frédéric Gershein, 44.
Un Souvenir à la mémoire d'Alizard, *art.* d'Adrien de La Fage, 52.
Vivier, *art.* d'Adolphe Adam (emprunté à l'*Assemblée nationale*), 117.
Richard Wagner, *art.* de Fétis, 185.
Martini (*Il Tedesco*), *art.* de Paul Smith, 196.
Raimondi, *art.* de Fétis, 334.
Thomas Britton, par F. Halévy, 365.

C

Concerts à Paris.

(*Voyez aussi Auditions et Matinées musicales. — Pour les concerts des départements et de l'Etranger, voyez* DÉPARTEMENTS ET ÉTRANGER.)

Société Sainte-Cécile, *art.* d'Henri Blanchard, 11.
Henri Herz. — Ernst. — Max-Meyer. — Perelli. — Mutel, *art.* d'Henri Blanchard, 19.
Société des concerts du Conservatoire, 22.
Société Sainte-Cécile et autres séances musicales, *art.* d'Henri Blanchard, 25.
Mlle Ritter de Corcelles, 31.
Mlle Madeleine Graever. — Cercle musical et littéraire de Paris. — Mlle Louise Mattmann, *art.* d'Henri Blanchard, 36.
Mme Roubaud de Cournand, *art.* signé R., 37.
Société Sainte-Cécile. — Musique de chambre: Alard et Franchomme. — Mlle Clauss. — Ernst. — M. et Mme Deloffre. — Mme Clotilde Lhote. — Société philharmonique, *art.* d'Henri Blanchard, 42.
Société des concerts du Conservatoire, 46.
Société Sainte-Cécile. — MM. Alard et Franchomme. — La loge maçonnique des Frères-Unis. — Mlle Charlotte de Malleville. — Mlle Joséphine Hugot. — L'Œuvre des Familles. — Mlle Virginie Lenormand. — M. Gennaro Perrelli. — M. Erard. — M. Roger et Mlle Clauss, *art.* d'Henri Blanchard, 58.
Concert de l'Association des artistes musiciens, 68.
Concert de l'Association des artistes musiciens, *art.* d'Henri Blanchard, 93.
Concert donné par la Société de bienfaisance allemande. — Mme de Kalergi. — Mlle Clauss, *art.* d'Henri Blanchard, 106.
Concert de l'Association des artistes industriels, 118.
Concert-défi de M. Corail, 118.
Dernier concert donné par l'Association des artistes musiciens, *art.* signé R., 149.
Deux Échos. — Mlle Fréry. — M. Haberbier, *art.* d'Henri Blanchard, 156.
Concert au Jardin d'Hiver au profit des familles nécessiteuses, 181.

Conservatoire de musique et de déclamation.

Exercice des élèves : Ouverture, par M. Jonas. — *Les Folies amoureuses.* — *Jean de Paris*, *art.* signé P. S., 78.
Exercice des élèves : *le Jeu de l'Amour et du Hasard.* — *L'Irato*, *art.* signé P. S., 164.
Examens semestriels, 190.
Exercice des élèves : *les Précieuses ridicules.* — *Joconde*, *art.* signé P. S., 213.
Entrée en loge pour les concours à huis-clos, 238.
Concours annuels : Harmonie. — Etudes de clavier. — Harpe. — Contre-basse. — Harmonie et accompagnement pratique, 247.
Suite des concours : Orgue. — Contrepoint et fugue. — Solfége. — Piano. — Violon. — Violoncelle. — Chant, 251.
Suite des concours : Opéra-Comique. — Grand-Opéra. — Cor à pistons. — Basson. — Clarinette. — Trombone. — Hautbois. — Trompette. — Flûte. Cor, *art.* signé P. S., 262.
Réouverture des classes et de la bibliothèque, 331.
Séance annuelle : Distribution des prix, *art.* signé P. S., 465.

D

Départements.

THÉATRES, CONCERTS, NOUVELLES MUSICALES, ETC.

ABBEVILLE. Inauguration de la statue de Lesueur, *art.* signé P. S., 266. — De Lagrave, dans *Lucie*, 408.
ALGER. Concert de Séligmann, 95. — Cantate composée par M. le baron de Bron, à l'occasion de la proclamation de l'Empire, 479.
AMIENS. Concert au profit des pauvres, 94. — Dernier concert de la Société philharmonique, avec le concours de Mlle Caroline Duprez et d'Alard. — Récapitulation de la saison, 158.
ANGERS. *Les deux Sergents*, opéra de N. Louis, 88.
ARRAS. Concert de la Société philharmonique, 143.
BAGNÈRES-DE-LUCHON. Concert de Mlle Guenée, 294.
BORDEAUX. Société Sainte-Cécile. — Souscription au monument de Weber, 63. — Concert de la Société Sainte-Cécile, 95. — Concert de la Société philharmonique. — M. et Mme Léonard, 143. — Mlle E. Dauhauser, dans Rose-de-Mai du *Val d'Andorre*, 215. — Concert d'Emile Prudent, 479.
BOULOGNE-SUR-MER. Concert de la Société philharmonique, 23. — Concert au profit des pauvres, 95. — Concert au bénéfice des pauvres, 112. — Concert de la Société philharmonique, 263. — Concert de la Société philharmonique. — Bazzini, 287. — Concert de la Société philharmonique. — Mlle Caroline Duprez, 294. — Concert de la Société philharmonique. — Mlle Nau, 372. — Concert de la Société philharmonique, 399.
CARCASSONNE. Société philharmonique. — *Le Désert.* Le *Stabat*, 112. — Concert de l'Ecole de chant. — Le *Stabat*, 127. — 3e concert de la Société philharmonique, 199.
COMPIÈGNE. Concert en présence de l'Empereur, 479.
DIEPPE. Concerts pendant la saison des bains: orchestre de Dusseldorf. — Vieuxtemps. — Mlle Graever, 279.
DOUAI. Fête musicale en l'honneur de M. Bra, 95.
FELLETIN. Prétention d'avoir vu naître Quinault, 39.
LA ROCHELLE. Concert par la famille Martin. — Soirées. — Concerts de la Société philharmonique, 127. — Saison des bains. — Mlle Joséphine Martin, 308.
LILLE. Concert de Bazzini, 28. — Correspondance : *le Prophète*, 62. — Octave, dans *le Prophète*, 70. — Association musicale, 119. — Série de concerts à Wazemmes, 182. — Concours de chant d'ensemble, *art.* signé G., 215. — Cantate à l'occasion de la proclamation de l'Empire, 464.
LIMOGES. *La Fée aux Roses*, 54. — Fêtes musicales de l'Ouest, 229.

DÉPARTEMENTS (Théâtres, Concerts, etc.).

LONS-LE-SAULNIER. Concert chez M. de Grimaldi, 308.
LYON. Reprise de *l'Ambassadrice*, 47. — *Le Prophète.* — Répertoire de l'Opéra Comique. — Concert annuel de Georges Haiml, 126. — Concert de M. Léopold de Meyer, 199. — Début de Mme Cabel, 278. — Grand concert militaire, 331. — *Madelon.* — Mme Cabel. — Duprat, dans *le Prophète*, 371. — Concert d'Ernst, 408. — Réception de Georges Haiml à l'Académie des sciences et beaux arts, 479.
MARSEILLE. Reprise de *Joseph*, 47. — *Giralda.* — Mme Charton, 88. — Concert annuel de l'Association des artistes musiciens, 95. — Octave, dans *les Huguenots*, 143. — Mlle Heinefetter et Octave, dans *le Prophète*, 158. — Mme Charton, dans Bertha du *Prophète*, 174. — Concert des sœurs Ferni, 182. — Correspondance : représentations de la troupe italienne. — M. Cavallini. — Formation de la troupe française, 269. — Distribution des prix aux élèves du Conservatoire, 324. — Correspondance : détails sur les débuts de la troupe. — Nomination d'Auguste Morel à la direction du Conservatoire, en remplacement de M. Barsotti, 390. — *Le Prophète*, 455. — Concert de M. F. Giraud, 471.
MEAUX. Concours d'orphéons et de musique d'harmonie, *art.* signé A. Z., 219.
NANCY. Concert de la Société philharmonique, 119. — Quatuors et quintettes arrangés pour instruments à vent, par M. Bousquier, 174. — Hermann-Léon, dans *les Mousquetaires*, 199. — Société de musique religieuse : concours, 238. — Concerts de Bazzini, 341.
NANTES. Concerts de MM. Léon Lecieux et Richard Mulder, 39. — Concerts des mêmes, 54. — Détails et réflexions à propos du Conservatoire, 245.
NEVERS. Concert de MM. Emile Prudent et Léopold Amat, 463.
NIMES. Adieux de la troupe d'opéra. — Mme Lafont, dans *le Prophète*, 206.
NIORT. Messe de M. Eug. Delavault, 31.
ORLÉANS. Concert de M. Ernst, 31.
REIMS. Concerts de M. Bazzini, 222.
ROUEN. Messe de Weble, 7. — Fête annuelle au profit des Crèches, avec le concours de Vivier, 61. — Concert au profit des pauvres, 112. — Société de musique religieuse : M. Wervoite, 206. — Concert de M. Dubosc, 215. — Prix offerts par l'Académie des beaux-arts, 315. — Trois ténors de passage. — Concert au profit des pauvres, 456. — Triste situation du théâtre, 464. — Concert au profit des Crèches, 479.
STRASBOURG. Correspondance : concerts du jeune Frédéric Gernsheim, 44. — *Le Prophète*, 102. — Mlle Méquillet, 119. — *Elie*, de Mendelssohn, 143. — Concert de Mme Cabel, 174. — Représentation de la comédie d'Arnold : *Pfingstmontag*, par une société d'amateurs, 191. — Réouverture du théâtre. — M. et Mme Montaubry, 308. — Concert au profit de l'Association des artistes musiciens, 479.
TOULOUSE. Clôture des séances de la Société des concerts, 223. — Début de Wicart, dans *Guillaume Tell*, 381.
TROUVILLE. Concert de Mme Gavaux-Sabatier et de M. Lecieux, 294.
TROYES. Concert de la Société philharmonique, 464.
VERSAILLES. Concert donné au théâtre par Mme Steiner-Beaucé, 206.
VILLENEUVE-SUR-YONNE. Festival. — Concours d'orphéons et de musique d'harmonie, 287.

E

Engagements.

Mme Castellan, au Théâtre-Italien de Bruxelles, 6.
Mme Stoltz, à Lisbonne, 6.
Mlle Sosse, à la Fenice de Venise, 23.
Mme Véra, au théâtre de Barcelone, 39.
Mlle d'Angri, au Théâtre-Italien de Paris, 62.
Mme Stoltz, à Rio-Janeiro, 62.
Réengagement de Chapuis, à l'Opéra, 87.
Mme Medori, au Théâtre-Italien de Vienne, 143.
Réengagement de Mme Tedesco, à l'Opéra, 151.
Réengagement de Mlle Révilly et de Riquier, à l'Opéra-Comique, 181.
Audran, à Marseille, 198.
Mlle Jetty de Treffz, pour l'Amérique, 206.
Mme Colson, au Théâtre-Lyrique, 245.
Mme Steiner-Beaucé, au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, 238.
Mathieu, à l'Opéra, 247.
Bordas, à la Nouvelle-Orléans, 278.
Faure, à l'Opéra-Comique, 287.
Mme Fanny Cerrito, au Théâtre-Impérial de Vienne, 307.
Lablache, au Théâtre-Italien de Saint-Pétersbourg, 307.
Engagement à vie d'Ander, au théâtre de la Cour, à Vienne, 308.
Réengagement de Mme Fanny Cerrito, à l'Opéra, 315.
Mlle Duez, à l'Opéra, 315.

ENGAGEMENTS.

Mlle Anna Lemaire, au théâtre de Bruxelles, 381.
Octave, à Florence, 470.
Mlle Ida Bertrand, au théâtre de la Cour, à Vienne, 479.

Enseignement musical gratuit.

Réorganisation du service pour la ville de Paris et programme d'examen, 118.
Nomination de nouveaux membres de la Commission de surveillance près les écoles communales de Paris, 158.
Nouvelle organisation de l'enseignement du chant dans les écoles primaires de la ville de Paris, 181.
Inspection des écoles succursales, 206.

Etranger.

THÉATRES, CONCERTS, NOUVELLES MUSICALES, ETC.

AIX-LA-CHAPELLE. Concert de Mlle Milanallo, 324.
AMSTERDAM. Concerts. — M. Franco-Mendès, 255. — Concert de M. Franco-Mendès, 279. — Troupe d'opéra français, 316. — Troupe d'opéra allemand, 372. — *La Reine de Chypre.* — Représentations d'une troupe italienne, 471.
BADEN. Concert de Mme Sontag. — Mlle Kastner, 263. — Détails sur la saison, 270. — Vieuxtemps. — Cossmann, 294. — Clôture de la saison. — Musique militaire antrichienne, 382.
BALE. Concert d'Ernst, 112. — Grand festival de chant, 255. — Opéras. — Concerts, 456.
BARCELONE. — *Norma.* — *Ernani.* — *Attila*, 47. — *La Figlia del reggimento.* — Mme Vera, 102. — Italiens. — Le *Stabat*, 127. — Réouverture des Italiens par *Lucrezia Borgia.* — Concert de M. Ribas, 372.
BERLIN. — Correspondance : nouvelles des Théâtres et des Concerts, *art.* signé L. R., 12. — Reprise de *le Retour de l'Etranger*, de Mendelssohn, 23. — Concert à la cour. — *Le Camp de Silésie*, 40. — Correspondance : nouvelles des Théâtres et des Concerts, 45. — *Le Prophète.* — *Martha*, opéra de M. de Flottow, 55. — *Sarah*, opéra de M. Telle. — Soirée pour l'association Gustave-Adolphe, 63. — Concours de musique militaire. — Concert à la cour, 70. — *Les Comédiens ambulants*, de Fioravanti, au théâtre Wilhemstadt. — Première soirée de symphonies. Ruine du théâtre Kœnigstadt. — Recettes du Théâtre-Royal, 79. — Correspondance : Concerts. — Musique religieuse. — Musique de chambre. — Opéra : départ de Mlle Wagner, *art.* de L. Rellstab, 100. — Concert à la cour, 112. — Cantate de Meyerbeer. — *Antigone* avec les chœurs de Mendelssohn, 119. — Correspondance : Concerts. Mlle Bierlich. — Troupe italienne. — Solennité religieuse, 134. — *Les Huguenots.* — *Don Pasquale*, pour la clôture des Italiens, 143. — *La Flûte enchantée.* — Mlle Liéhhardt, 151. — *Les Cantatrices villageoises.* — Mlle Rudersdorf, 158. — *Le Prophète* et *Olympie*, 191. — Reprise du *Maçon.* — Solennité commémorative, 207. — Roger, dans *Lucia*, 216. — Représentations de Roger : *La Dame blanche.* — *Les Huguenots*, 247. — Correspondance : Mlle Westerstrand. — Roger et Mlle Rachel, *art.* de L. Rellstab, 255. — Succès extraordinaire de Roger, 264. — Anniversaire. — Roger, dans *Lucia*, 270. — Sérénade donnée à Roger, 288. — Correspondance : départ de Roger. — Revue de son répertoire. — Mme Stramz. — Mme Westerstrand, *art.* de L. Rellstab, 293. — Détails sur la représentation au bénéfice de Roger, 308. — Rentrée de Mlle J. Wagner, 316. — *Les Diamants de la couronne.* — Nouvelles de l'Opéra. — M. Henselt, 341. — Correspondance : nouvelles des Théâtres et des Concerts, *art.* de L. Rellstab, 358. — *Le Camp de Silésie*, 359. — Correspondance : Oratorios exécutés par la Société de chant. — *La Clémence de Titus*, *art.* de L. Rellstab, 380. — Mlle Viola et Galvani, dans *Cenerentola*, 382. — Correspondance : détails sur la salle du *Schauspielhaus.* — Concerts donnés par la Société de chant Erk et par une autre Société, *art.* de L. Rellstab, 407. — Succès de Marchesi à l'Opéra-Italien, 456. — Correspondance : nouvelles des Théâtres et des Concerts. — *Paulus*, de Mendelssohn. — *Struensée*, de Meyerbeer. — *La Belle Gasconne*, opéra de M. Schœffer. — Aventure arrivée à Léonard, *art.* signé M. S., 470. — Clôture du Théâtre-Italien. — Œuvres musicales d'Hoffman à la Bibliothèque royale. — *La Fille du régiment* — *La Poupée de Nuremberg*, 471. — Suicide, la signora Carra.
BOSTON. Concerts de A. Jaël, 55.
BRÊME. *Guido et Ginevra*, 408.
BRUNN. *Le Prophète*, 119. — Mme de La Grange, 143.
BRUNSWICK. Festival : *Elie*, de Mendelssohn. — La 9e symphonie de Beethoven, 247.
BRUXELLES. *Mosquita la Sorcière*, 7. — Correspondance : nouvelles des Théâtres et des Concerts. — *Le Démon de la Nuit.* — *Adolphe et Clara.* —

ÉTRANGER (Théâtres, Concerts, etc.).

Séance de l'Association des artistes musiciens, 21. — Italiens : *Norma.* — Théâtre-Royal : reprise du *Siége du Corinthe.* — Concert du Conservatoire. — Échange du droit de propriété littéraire et artistique entre la France et la Belgique, 29. — Concert d'Emile Prudent, 40. — Concerts d'Emile Prudent, 55. — Mme Castellan. — M. Emile Prudent. — Concert du Conservatoire. — Concert d'Alexandre Batta, 69. — Correspondance : Italiens. — Mme Medori. — *L'Alcade de Zalamea*, opéra de M. Bazzoni. — Théâtre-Royal : Mme Julienne. — Concerts. — Mme Pleyel. — Association des artistes musiciens. — Godefroid. — Zani de Ferranti. — Concert chinois, 86. — Concert du Conservatoire : *Struensée*, de Meyerbeer, 109. — Opéra. — Concerts. — Nouvelles, 110. — Correspondance : *Casilda*, opéra du duc de Saxe-Cobourg. — Reprises. — l'Alboni dans *le Prophète*, 149. — Correspondance : audition de fragments de *Judith*, opéra de M. Laroche. — Nouvelles de Servais, *art.* signé A. Z., 198. — Correspondance : observations sur les concours de chant d'ensemble. — Nouvelles, 222. — Retraite de M. Hanssens et nomination de M. Letellier comme directeur des théâtres royaux, 279. — Commission du prochain festival, 308. — Discours prononcé par M. Fétis comme directeur de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, 322. — Correspondance : réouverture du théâtre ; détails sur le personnel : *Galathée.* — Mme Ugalde. — Concours de chant, 340. — Représentations d'Hermann-Léon, 350. — Correspondance : observations au sujet de MM. de Bériot et Vieuxtemps. — Réunion de violonistes en Belgique. — Cafés-chantants, 380. — Concert de Mlle Teresa Milanollo, 399. — Correspondance : *la Perle du Brésil.* — *le Prophète*, avec Roger et Mlle Masson. — Séances par M. Lemmens, 406. — Correspondance : *Struensée*, de Meyerbeer. — Concert de l'Association des artistes musiciens. — *Te Deum* de M. Steenackers. — Cantate à l'occasion de la fête du roi. — Début de Mlle Anna Lemaire, 470.
CARLSRUHE. Concerts de Vieuxtemps, 316.
CASSEL. *Les Mousquetaires de la Reine*, 55.
COBOURG. 25e anniversaire de la fondation du théâtre. — *Les Cantatrices de Village*, 199.
COLOGNE. Troupe italienne venant de Bruxelles, 88. — Le violoniste Fritz Gernsheim, 135. — Souscription pour l'érection d'une nouvelle salle de spectacle, 471.
CONSTANTINOPLE. Concerts avec le concours de divers artistes, 63. — Concerts de M. Horace Poussard, 119. — Dissolution de la Société des concerts. — M. Horace Poussard, 158. — Concerts de Mme Nissen, 182. — Nouvelles de Vivier, 270, 331.
COPENHAGUE. *Fuite et Danger*, opéra de M. Henrik Hung, 456.
DARMSTAD. Revue du répertoire de l'Opéra, 372. — *Le Vengeur*, opéra de M. Schindelmeisser, 456.
DRESDE. *David*, oratorio de Reissiger, 119. — Reprise du *Prophète*. 135. *Le Prophète* avec Mme Krebs-Michalesi, 151. — Festival d'œuvres anciennes, 295. — Érection d'un monument à Mme Caroline Neuber, 372. — *Le Postillon de Longjumeau.* — Nécrologie, 479.
DUSSELDORF. Correspondance : grand concours de chant en chœur, 262.
FLORENCE. Début de Mariette Piccolini, 70. — Séance de l'Académie vocale et instrumentale, 80. — Concert de la Société philharmonique, sous la présidence de Rossini, 238.
FRANCFORT-SUR-MEIN. Représentations de Mme Sontag, 31. — Mme Gundi dans Fidès du *Prophète*, 119. — Représentations de Mlle Sophie Cruvelli, 341, — *Aurelia*, opéra posthume de Conradin Kreutzer, 359.
GAND. *Marino Faliero*, 95.
GÊNES. M. Angelo Mariani, directeur du théâtre Carlo Felice. — *Robert-le-Diable*, 207.
GENÈVE. Concerts de M. Ernst, 199.
GRENADE. Représentation au bénéfice des indigents. — Ronconi, 331.
HAMBOURG. *Struensée*, de Meyerbeer, 246. — W. Kruger, 222. — Roger, dans *la Favorite*, *la Dame blanche*, *les Huguenots*, 223. — Représentations de Pischek, 247. — *Le Prophète.* — *Fra Diavolo*, 331. — *Giralda*, 408.
HANOVRE. Représentation d'*Austin*, opéra de Marschner, 55. — *Le Prophète*, 294. — Démission de Marschner, 324. — Réintégration de Marschner dans ses fonctions de directeur, 359. — Description de la salle de spectacle, 372. — *Le Prophète*, 382. — Nomination de M. Fischer comme chef d'orchestre, 394. — Nécrologie, 408.
HELSINGFORS (Finlande). *Une partie de chasse de Charles XI, roi de Suède*, opéra de M. Placci, 231. — Formation d'un orchestre dirigé par M. Gauzangue, natif de Metz, 264.
HERMANSTADT (Transylvanie). Découverte de trois trios inédits de Beethoven, 341.

ÉTRANGER (Théâtres, Concerts, etc.).
JASSY. Soirée en l'honneur de Servais, 264.
KŒNIGSBERG. Troupe italienne, 119.
LA HAYE. *Le Roi de Bohême*, opéra de M. Lazare-Martin, 119, 143. — *Le Vieux Château*, opéra de M. Van-der-Doës, 175. — Fermeture du Théâtre-Français, 190.
LEIPZIG. Concert à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Mendelssohn, 13. — Départ de Mme Sontag, 80. — Publication des œuvres de Sebastien Bach, 372.
LIÈGE. Inauguration de l'orgue. — Concert au bénéfice des pauvres, 29. — Concert de la Société de la Grande Harmonie. — Reprise du *Petit Chaperon rouge* et de *Zampa*. — Mme Hébert-Massy, 53. — Correspondance : concert-festival au bénéfice des indigents. — Concert de la Société libre d'émulation. — Fin de la campagne théâtrale. — Subside à la Société de chant *Orphée*, *art.* signé Z, 125. — *Le Val d'Andorre*, 134. — Correspondance : concerts de la Société d'émulation. — D'un pianiste de Saint-Pétersbourg. — Clôture de la saison théâtrale. — Solennité religieuse. — Nouvelles, 230. — Correspondance : concert de la Société du Casino. — Concours du Conservatoire, *art.* signé P. L. Z., 294. — Nouvelles des théâtres et des concerts, 456.
LISBONNE. *Nina Pazza*. — *Saffo*, avec Mlle Sannazio, 47.
LONDRES. Correspondance : *Robert-le-Diable* et *Fra Diavolo*, à Drury-Lane. — Sacred harmonic Society. — *Le Lobgesang* et la musique d'*Athalie*, de Mendelssohn. — Séances de M. Elia. — *Aminta the Coquette*, opéra comique de M. Howard Glover, à Hay-Markett. — London Thursd y concerts, 45. — Nouvelle Société philharmonique, sous la direction de M. Hector Berlioz, 68. — Annonce de la prochaine saison, 79. — Programme du théâtre de Covent-Garden, 95. — Début de la nouvelle Société philharmonique : *Roméo et Juliette*, symphonie de Berlioz, 102. — Programme du théâtre de la Reine. — Ouverture des deux théâtres par *Maria di Rohan*, 112. — Nouvelles des deux théâtres italiens. *Robert-le-Diable* à Drury-Lane. — Lutte entre les deux théâtres italiens à propos de Mlle J. Wagner, 127. — La presse anglaise à propos de Berlioz. — Détails sur les deux théâtres italiens, 150, 151. — Steeple-chase de pianistes, 175. — Procès au sujet de Mlle Wagner, gagné par M. Lumley. — Souscription de la noblesse en faveur de M. Lumley. — Mme de La Grange, dans *Lucia*. — Gueymard et Mme Julienne, dans *la Juive*. — Concert de Mme Pleyel, 182. — Emile Prudent joue devant la reine, 191. — 5e concert de la nouvelle Société philharmonique : ouverture des *Francs-Jugés*. — — *L'Invitation à la valse*, 199. — Dernier concert de la Société philharmonique : *Faust*, de Berlioz. — Mlle S. Cruvelli et Mme de La Grange. — Concert à la cour, 207. — *Zélie ou l'Amour et la Magie*, ballet de M. de Saint-Georges, au théâtre de la Reine, 223. — Concert de Blumenthal, 222. — Mlle Grisi, dans *le Prophète*. — Théâtre de la Reine. — Fuite de Mlle S. Cruvelli. — Concert de M. Gordigiani. — De Mme Mortier-de-Fontaine, 231. — *Otello* au théâtre de la Reine. — *Faust*, de Spohr, à Covent-Garden, 247. — *La Bouquetière*, divertissement, au théâtre de la Reine. — Nouvelles, 255. — *Casilda*, au théâtre de la Reine. — Revue du répertoire. — *Pietro il Grande*, opéra de Julien, à Covent-Garden, 279. — Clôture de la saison à Covent-Garden. — Revue du répertoire, 294. — Mise en société du théâtre de la Reine, par M. Lumley, 315.
LOUVAIN. *Le Carillonneur de Bruges*. — Mlle Wertheimber, 316, 324.
MADRID. *Nina ou la Folle par amour*, avec Mlle Alboni, 63. — Représentations au théâtre de la Reine, à Aranjuez, 135. — Décret sur les théâtres, 271. — Société pour la création d'un nouveau théâtre lyrique. — Nouvelles de la province : Ronconi. — Mme Montenegro, 295. — Concerts du Cercle philharmonique, 359.
MANNHEIM. *Ondine*, opéra de Lortzing, 382.
MILAN. *Les Sabines*, opéra de Lauro Rossi, 80. — Concert de Mlle Sosse. — Son engagement, 216. — Concert de M. Fumagalli, 223. — Représentations de Bordas, 255. — *Fiorina ou la Jeune fille de Glaris*, opéra de Pedrotti, 354. — Représentations d'une troupe française. — MM. Everard et Carréon, 480.
MOSCOU. Débuts de M. Joseph Gungl, 7. — Succès et départ du même, 95.
MUNICH. *La Grande Duchesse*, opéra de M. de Flottow. — *Bonsoir M. Pantalon*. — *Le Mariage secret*, 40. — *L'Enfant prodigue*, 102. — Représentation à la cour, en français, 143. — Mme Sontag dans *la Sonnambula*, 191. — Nécrologie. — Mme Sontag, dans *la Fille du régiment*, 200. — Dernier concert de Mme Sontag, au profit des pauvres, 207. — *Le Trésor supposé*, de Méhul. — Nécrologie, 247. — Pension accordée au chanteur Brizzi, 308. — Mlle Méquillet, dans *le Prophète*, 359.
NAPLES. Publication d'un nouveau journal de musique : *la Gazetta musicale di Napoli*, 247.
NEUFCHATEL. Concert d'Ernst, 158.

ÉTRANGER (Théâtres, Concerts, etc.).
NEW-YORK. Mlle Jenny Lind. — Ole Bull. — *Czar et charpentier*, opéra de Lortzing, 55. — Indifférence des Américains pour les artistes, 70. — Société philharmonique allemande. — Ole Bull. — Nouvelles des théâtres, 308. — Arrivée de Mme Sontag, 331. — Concerts de Mlle Alboni. — Cabale contre Mme Sontag, 341. — Premier concert et succès de Mme Sontag, 354. — Triomphes de Mme Sontag à New-York, Boston et Philadelphie, 463.
NOUVELLE-ORLÉANS. Reprise de *Charles VI*, avec Mme Widemann, 55.
ODESSA. Concerts de Schulhoff, 382.
PESTH. Représentations de Mlle Liebhardt, 207. — Première représentation des *Huguenots*, 479.
POSEN. Succès de Mme Rudersdorf, 206.
PRAGUE. Concert de la Société Sainte-Cécile : *Antigone*. — Reprise de *Fernand Cortez*. — *Les deux Reines*, opéra de Hellmersberger, 40. — Concert de Mme Sontag, 112. — Nomination de Mme Sontag, comme membre honoraire de l'Académie *Sophie*. — Invention d'un nouvel instrument, par M. Perina, 288. — Nécrologie, 231.
PRESBOURG. 20e anniversaire de la Sainte Cécile, par la Société de musique. — Messe de M. de Righini, 408. — *La Juive*, 456.
RIO-JANEIRO. Journal de musique. — Mme Stoltz, dans *la Favorite* et *Sémiramide*, 279. — Représentation au bénéfice de Mme Stoltz, 407.
ROME. *Joseph*, oratorio de Raimondi, 288. — La princesse dona Maria Piccolomini, cantatrice au théâtre Argentina, 456.
ROTTERDAM. Concerts de R. Wilmers. — *Le Roi de Bohême*, opéra de Hutschenruyter, 63.
SAINT-PÉTERSBOURG. Concerts de Vieuxtemps, 31. — *Sardanapale*, opéra d'Alary, au Théâtre-Italien. — *Stabat*, de Lvolf, 80. — Encore *Sardanapale*, 112. — Dernier concert de Vieuxtemps, 127. — Campagne de l'Opéra-Russe : *Esmeralda*, *Stradella*, *le Val d'Andorre*, 135. — Concerts de Servais à Kiew et à Odessa, 158. — 50e anniversaire de la Société philharmonique. — Fragment d'une symphonie du comte Wielhorsky, 200. — Concerts. — Retraite définitive de Vieuxtemps. — *La Bataille de Koulicovo*, opéra de M. Rubinstein, à l'Opéra-Russe, 255. — Composition de la troupe italienne, 350. — Correspondance : l'Opéra-Italien. — Affaire Gditzin-Schindler. — Un manuscrit de Beethoven, *art.* de Damcke, 431.
STOCKHOLM. Concert de l'Académie royale de musique. — Don de Mme Jenny Lind pour la création de nouvelles écoles, 216. — Réouverture des théâtres, 331. — *Le Prophète*, 456.
STUTTGARD. — *Le Val d'Andorre*, 88. — Roger, dans *les Huguenots*, *le Prophète*, *la Dame blanche*, 198. — Représentations de Mlle Catinka Heinefetter, 341. — Deuxième concert de la chapelle royale, 456.
TURIN. — *Maria Giovanna*, opéra de M. le duc de Litta, 13. — Concert de M. Bazzini, 463.
VARSOVIE. — Concert de la Direction. — Concert de Servais, 23. — Début de Mme Moriani, dans *Linda*, 63. — Mme Moriani, dans la princesse de *Robert-le-Diable*, 127.
VIENNE. — *Guttenberg*, opéra de Fuchs, 23. — Représentation au bénéfice des pauvres, 31. — Ander remplacé par Ellinger, 40. — Subvention à l'Académie de musique. — Messe solennelle, par lord Westmorland, 47. — 303 facteurs d'instruments, 63. — Concerts de Mme Wartel, 70. — La même. — *Le Prophète*, 80. — Concours pour une messe. — Concerts de M. Schulhoff, 95. — Concerts de Mlle Louise Leisler, 102. — Théâtre-Italien. — *La Reine des Roses*, ballet du comte Gabrielli. — Concerts de Mlle Constance Geiger, 112. — Concerts, 119. — Italiens : trois débuts, 127. — Engagement de la Medori, 143. — Concert de M. Schulhoff, 151. — *Odette*, ballet de Perrot, au théâtre de la Cour, 191. — Don d'une stalle au grand Opéra de Vienne, à M. J. Leidersdorff, par l'empereur d'Autriche, 199. — Clôture de l'Opéra-Italien, 216. — M. Ellinger, dans *le Prophète*. — *Il Marito e l'Amante*, opéra de F. Ricci, 231. — Anniversaire de la naissance de Gluck, 247. — Nouvelles. — Messe par M. Assmayer, 255. — Répertoire de la Cour. — Morcellement du *Prophète*. — Nécrologie, 264. — Nomination de membres honoraires à l'Académie de musique. — Exhumation des restes d'Haydn, 271. — Grand'messe et le *Te Deum* d'Haydn, à l'occasion de la fête du Président, 288. — Engagement à vie d'Ander au théâtre de la Cour, 308. — Solennité commémorative en l'honneur de Strauss, 324. — Nécrologie. — Nouvelles. — *Giralda*, 331. — Soirée dans laquelle se fait entendre Thalberg, 359. — *Le Dieu et la Bayadère*. — Création d'une école d'opéra, 372. — *Ondine*, opéra de M. Lwoff, 391. — Nécrologie, 408. — Mme Strantz, dans Fidès du *Prophète*. — Mme de La Grange, dans *I Puritani*. — Service en l'honneur de M. Hellmesberger, 456.
WEIMAR. Nomination et récompenses, 80. — Fantaisie de Liszt sur *le Prophète*. — *Benvenuto Cellini*, opéra de Berlioz, 111. — *Napoléon*, symphonie-cantate de M. Hasslinger, 151. — Messe, de Liszt, 278. — *Benvenuto Cellini*, *Roméo et Juliette*, *Faust*, de Berlioz. — Banquet offert à Berlioz, 403.
WIESBADEN. Troupe italienne. — Concert de Mme Sontag, 264.
ZURICH. Concert d'Ernst, 119.

H

Hommages et récompenses accordés aux artistes.

Croix de la Conception de Portugal, accordée à M. Ad. Adam, 7.
Bracelet donné par la reine de Prusse à Mme Gadi, 13.
Décoration de la Légion d'honneur accordée à MM. Emile Perrin et Franchomme, 30.
Médaille d'or adressée à M. de Saint-Georges par le roi de Hollande, 54.
Lettre écrite et ouvrages d'art offerts à Meyerbeer par la reine d'Angleterre, 70.
Nomination d'Ad. Sax comme membre honoraire de l'Académie des sciences à Londres, 70.
Médaille d'or remise à Alex. Batta par le roi de Hollande, 70.
Médaille d'or remise à M. Scribe par le roi de Hollande, 78.
Médaille d'or conférée à Tamburini par l'empereur de Russie, 87.
Diplôme de *Docteur en musique* accordé à M. Neukomm (Sigismond), par l'Université de Dublin, 94
Diplôme de membre honoraire de l'Académie Sophie, à Prague, remis à Mme Sontag, 119.
Diplômes de membre honoraire du Mozarteum, de Salzbourg, de la Société du Dôme, à Vienne, et de la Réunion, à Prague, remis à M. le maître de chapelle, Rotter, 151.
Tabatière offerte à M. Ad. Adam par le Prince-Président, 158.
Croix de l'ordre du Mérite, de Saxe, remise à M. Gustave Oppelt par le duc régnant de Saxe-Cobourg-Gotha, 191.
Décoration de l'Aigle-Rouge accordée à M. G. Kastner par le roi de Prusse, 206.
Médaille d'or offerte à M. H. Léonard par la Société Sainte-Cécile de Bordeaux, 222.
Décoration de la Couronne de Chêne accordée à M. F. Lavaine par le roi des Pays-Bas, 230.
Médaille d'argent accordée à M. Panseron, pour son Solfége concertant, par la Société pour l'instruction élémentaire, 231.
Epingle offerte à M. Jonas par M. de Rothschild, 231.
Décoration de la Légion d'honneur accordée à MM. Verdi, Dupeuty, etc, à l'occasion du 15 août, 278.
Décoration de l'ordre d'Isabelle-la Catholique accordée à M. Gottschalk, 278.
Lettre et Médaille d'or remises à M. J. Franck par le roi des Belges, 287.
Pension accordée à l'ancien chanteur Brizzi par le Prince-Président, 308.
Décoration de la Légion d'honneur accordée à M. Dubrucq, 379.
Bijoux offerts par le Prince-Président à MM. N. Roqueplan, Ph. Boyer, Vict. Massé, et aux artistes qui avaient paru dans la représentation solennelle du Grand-Opéra, 381.

J

Jurisprudence théâtrale et artistique.

Contestation entre M. Bayard et M. Lumley, à propos de *la Fille du Régiment*, 39.
Commission des auteurs et compositeurs dramatiques. Nouvelle Société des auteurs, compositeurs et éditeurs, 39.
L'agent de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs contre M. Henri Herz, 46.
Divorce de Mme Hillen et de M. Van Praeg, 46.
Un amateur de violon, 54.
L'agent de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs contre les cafés-chantants, à Lyon, 63.
Jugement au profit de M. Lumley contre M. Gye, à l'occasion de Mlle Johanna Wagner, 142.
Altercation entre M. Puget et M. Bénédit, 142.
Second jugement rendu à Londres au sujet de Mlle J. Wagner en faveur de M. Lumley, 182.
Jugement du Tribunal de première instance relativement à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs, représentée par son agent, M. Henrichs, 238.
Demande de dommages et intérêts par M. Lumley contre M. Gye, dans l'affaire J. Wagner, 279.
Un directeur ne peut pas faire exécuter des airs pour lesquels l'auteur ne lui a pas donné autorisation (Tribunal de première instance de Lyon), 464.

L

Lettres.

Rossini au Cercle Lyrique de Marseille, 30.
M. Brunel à M. Gartner, 118.
Rossini à M. Piermarini, 219.
Mme Vve Spontini à Berlioz. 222.
M. le prince Nicolas-Boris Galitzin au directeur de *la Gazette musicale*, 277.
M. L. Brandus au gérant de *la Gazette musicale*, 286.
M. Adrien de La Fage au directeur de *la Gazette musicale*, 323.
M. Antoine Schindler au directeur de *la Gazette musicale*, 347.
Réplique de M. Antoine Schindler à la protestation de M. le prince Nicolas-Boris Galitzin, 347.
M. Ferdinand Hiller à M. Fétis, 371.
M. le prince Galitzin au directeur de *la Gazette musicale*, 380.
M. Damcke à M. le prince Galitzin, 380.
M. Fourmer à M. E. Dassier, 382.
M. Fétis au directeur de *la Gazette musicale* 390.
Rossini à Mme Ucelli, 406.
M. B. Damcke au directeur de *la Gazette musicale*, 453.

Littérature musicale.

Lettres sur l'Exposition universelle de Londres, *art.* de Fétis, 3, 17, 33, 74.
Frédéric Chopin, par Frantz Liszt, 39,
Notice sur un ancien livre relatif à la musique, *art.* signé C. B., 61.
Philosophie de la musique : cours de M. Fétis, à Bruxelles, 90, 107, 114.
Critique et littérature musicale, par E. Scudo, 135.
Les Danses des Morts, par G. Kastner, *art.* signé R., 141.
Richard Wagner : sa vie, son système de rénovation de l'opéra, ses œuvres comme poëte et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées, *art.* de Fétis, 185, 193, 201, 209, 225, 242, 257.
Beethoven et ses trois styles, par M. W. de Lenz, *art.* de Paul Smith, 217, 227, 233.
Des neumes employés à la notation du plain-chant, *art.* d'Adrien de La Fage, 235, 251, 267.
Du Développement futur de la musique dans le domaine du rhythme, *art.* de Fétis, 281, 289, 297, 325, 353, 361, 401, 457, 473.
Dictionnaire des beaux-arts. Extraits du travail de M. F. Halévy, 284, 303.
Les Soirées de l'orchestre, fragments du livre de M. Hector Berlioz, 309, 317, 327, 337, 346.

M

Mariages.

M. Ch. Lebouc et Mlle Juliette Nourrit, 39.
Mlle Jenny Lind et M. Othon Goldschmidt, 79.
M. Ettling et Mlle Léonard, 126.
Mlle Fanny Elssler et M. le docteur Htahn, 191. (*Nouvelle controuvée*, 199.)
Mlle Mattmann et M. Demarche, 238.
M. Léopold Danela et Mlle Delphine Skopetz, 340.
M. Ad. Fumagalli et Mlle Anna Bonoldi, 479.

Matinées musicales.

(*Voyez aussi Concerts et Auditions musicales.*)

MM. Alard et Franchomme, *art.* d'Henri Blanchard, 25.
M. Emile Ettling, 46.
M. Gouffé, *art.* d'Henri Blanchard, 196.
M. Hesse, *art.* d'Henri Blanchard, 467.

Messes et solennités religieuses.

Service de bout de l'an pour Spontini, 40.
Service anniversaire pour Habeneck. — Messe de M. Deldevèze, 101.
Messe en musique, dans la chapelle des Tuileries, à l'occasion de la remise de la barette à Son Eminence le cardinal archevêque de Bordeaux, 117.
Oratorio de M. J. Gannza, dans l'église Ste-Valère, 118.
Cérémonie religieuse et militaire, au Champ-de-Mars, 159.
Messe en musique, à Saint-Vincent-de-Paul, exécutée par quatre cents chanteurs et la musique du 3e léger, 182.
Messe de M. Dietsch, à la Madeleine, le dimanche de la Pentecôte, 190.
2e messe d'Haydn, à Saint-Roch, le dimanche de la Pentecôte, 191.
2e messe de *Requiem*, de Cherubini, exécutée à Liége, aux obsèques de M. l'Evêque, 230.
Te Deum, à Saint-Thomas-d'Aquin, par M. Hocmelle, 247.
Te Deum, de M. Stadtfeld, exécuté à Bruxelles, 255.
Messe de M. Assmayer, exécutée à Vienne, 255.

MESSES ET SOLENINTES RELIGIEUSES.

Messe et *Te Deum*, par M. Dietsch, à la Madeleine, 278.
Messe, par F. Liszt, exécutée à Weimar, 278.
Deux cerémonies religieuses : à Saint-Roch. — A l'église de la Trinité, *art.* d'Henri Blanchard, 284.
Messe et *Domine salvum*, de F. Lavaine, exécutés à Cambray, 287.
Solennité à Saint-Eustache, à la mémoire de M. le baron de Trémont. — *Requiem* de Berlioz, *art.* de Léon Kreutzer, 356.
Service anniversaire pour Chopin, 359.
Messe de M. Leprévost, exécutée à la Madeleine, à l'occasion de la Toussaint, 381.
Messe d'Ambroise Thomas, exécutée à Saint-Eustache, par l'Association des artistes musiciens, à l'occasion de la Sainte-Cécile, *art.* signé P. S., 404.
Messe de Cherubini, exécutée à la Madeleine, à l'occasion de la Ste-Cécile, *art.* d'Henri Blanchard, 405.

Musique militaire.

Réorganisation des musiques régimentaires en France, par A. Perrin, *art.* signé P. S., 26.
Musique de la garde nationale, *art.* d Henri Blanchard, 51.
Concours de musiques militaires, *art.* d'Henri Blanchard, 58.
Sommes votées pour les corps de musique de la garde nationale de Paris, 238.
Concours au Gymnase musical militaire, 307.
Distribution des prix au Gymnase musical militaire, *art.* signé P. S., 346.

N

Nécrologie.

Ebeling (Mme Matilde), 12.
Rungenhagen (Frédéric), 7.
Silverstolpe (Frédéric-Samuel de), 23.
Ricci (Luigi), 23. (*Nouvelle controuvée*, 27.)
Ricci (Frédéric), 27. (*Nouvelle controuvée*, 39.)
Berton (Mme veuve), 23.
Breton, 23.
Hennechenne, 53.
Kurlaender (Elie), 54.
Seveste (Edmond), 70.
Merle (Jean-Toussaint), 79.
Gay (Mme Sophie), 79.
Weber (Mme Caroline de), 79.
Winterfeld (Rodolphe de), 88.
Drechsler (Joseph), 88.
Garaudé (Alexis de), 112.
Cavé, 112.
Merlin (Mme la comtesse), 112.
Attilio Grisi, 126.
Ferretti (Giacomo), 135.
Boutibonne (Mlle), 151.
Taskin (Pascal), 151.
Hyrtl, 151.
Willent, 158.
Jaeger (François), 182.
Choteck, 191.
Stahl, 191.
Jacobi (Charles), 199.
Oberlaender, 200.
Lambert, 223.
Trémont (baron de), 223.
Merk, 223.
Damoreau fils, 231.
Weigl (Jean-Baptiste), 247.
Prinli (baron Louis-Joseph), 247.
Hill (F.), 255.
Ney (Mme), 264.
Cammarano (Salvatore), 279.
Gambaro, 287.
Joly (Anténor), 308.
Noblet (Mlle), 308.
Basadonna (Giovanni), 316.
Hérold (Mlle Eugénie), 316.
Schuz Odolsi (Mme), 331.
Batka (Mme), 331.
Schneitzhoeffer (J. M.), 339.
Colin (Auguste), 341.
Tosi (Antonio), 341.
Porto, 341.
Oulibicheff, 351.
Schimon, 359.
Lanari (Alexandre), 371.
Schwenke (J. F.), 372.
Richomme (Auguste), 399.
Hellmesberger, 408.
Pallfy (comte F.), 408.
Furstenau, 455.
Fayolle, 468.
Berg (Conrad-Mathias), 471.
Rigel, 478.
Kalkbrenner (Mme veuve), 479.
Klengel (Aug.-Alex.), 479.
Vibrans (Mme Mathilde), 480.
Carra (Mme), 480.

Notices nécrologiques.

M. le docteur Frédéric de Rungenhagen, 7.
M. Frédéric-Samuel de Silverstolpe, 23.
Frédéric Ricci, *art.* signé P. S., 27. — (*Nouvelle controuvée*, 39.)
M. le baron de Trémont, 223, 266.
Lambert, 231.
J. M. Schneitzhoeffer, *art.* signé P. S., 339.
Fayolle, *art.* d'Edouard Fétis, 468.

Nominations.

M. Romieu à la direction des Beaux-Arts, 39.
M. de Ropicquet à la place de maître de chapelle de la nouvelle église Saint-André, 63.
Des chefs et sous-chefs de musique dans la garde nationale de Paris, 94.
M. Cavé à la direction des palais et des manufactures, 112.
M. de Hulsen à l'intendance des théâtres royaux de Berlin, 112.
M. Edmond Hocmelle, comme organiste du Sénat, 118.
M. Jules Seveste à la direction de l'Opéra-National, 125.
M. Théodore Labarre à la direction de la musique du Prince-Président, 126.
M. Cokken comme professeur de basson au Conservatoire, 181.
M. Letellier à la direction des théâtres royaux de Bruxelles, en remplacement de M. Hanssens, 279.
M. Alboize à la direction des théâtres de la banlieue, en remplacement de M. Jules Seveste, 315.
M. Alexandre Corti à la direction du Théâtre-Italien, à Paris, 350.
M. Auguste Morel à la direction du Conservatoire de Marseille, en remplacement de M. Barsotti, 390.

O

Orgue.

Inauguration de l'orgue à Saint-Vincent-de-Paul, *art.* de Maurice Bourges, 37.
Subvention de la ville de Paris à l'église Saint-Eustache pour la reconstruction de l'orgue, 135.
Nouveau journal d'orgue, 179.
Audition par M. Widor à Saint-Vincent-de-Paul, *art.* de Blanchard, 330.

Q

Questions artistiques, musicales et théâtrales.

Traité entre la France et l'Angleterre relativement à la propriété littéraire et artistique, 28.
Acteurs employés dans les vingt théâtres de la capitale, 39.
Nombre des opéras nouveaux donnés en Italie, en 1851, 54.
Recettes des spectacles en décembre 1851, 54.
Recettes des spectacles en janvier 1852, 78.
Concours pour le meilleur opéra, à la Haye, 94.
Réorganisation du service médical dans les théâtres, 101.
Décret sur la contrefaçon des ouvrages étrangers, 111.
Almanach des Spectacles pour 1852, *art.* signé P. S., 124.
Recettes des spectacles en février, 125.
Recettes des spectacles en mars, 134.
Nomination d'une Commission pour l'examen du droit des hospices, 158.
De la propriété littéraire et de la contrefaçon : Correspondance de Bruxelles, *art.* signé A. Z., 163.
Recettes des spectacles en avril, 173.
Don de 1,000 francs, par l'Etat, à la Société Sainte-Cécile, 174.
Publication, en Espagne, d'une collection des œuvres de musique religieuse, 174.
Mise au concours d'une cantate, par la Société Sainte-Cécile, 174.
Le droit des pauvres, *art.* d'Edouard Fétis, 177.
Subventions aux Conservatoires de Toulouse, Lille, Marseille et Metz, 181.
Recettes des spectacles en mai, 206.
Maintien du droit des hospices, 238.
Souscription pour l'érection d'un monument au violoniste Lafont, 238.
Recettes des spectacles en juin, 255.
Choix de l'ode à Sainte Cécile. — M. Nibelle proclamé lauréat. — Nouveau concours pour mettre cette poésie en musique, 262.
Représentations gratis à Paris, 270.
Publication d'un journal de musique : *L'Union musicale* à Rio-Janeiro, 279.
Conclusion des arrangements avec la Belgique, 286.
Recettes des spectacles en juillet, 287.
Manuscrits et autographes de Mozart, 287.
Séance consacrée par la Société Sainte-Cécile à l'exécution d'ouvrages contemporains, 351.
Secours donnés à des artistes par les trois associations des artistes peintres, musiciens et dramatiques, 351.

QUESTIONS ARTISTIQUES, ETC.

Question mise au concours par l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, 351.
Arrêté de M. le ministre de l'intérieur, concernant les cafés-chantants, 351.
Assemblées des cinq associations, 358.
Recettes des spectacles en septembre, 371.
Subvention accordée par M. le ministre de l'intérieur pour l'érection de la statue de Lesueur, 371.
Lecture d'*Hippolyte Porte-Couronne*, en présence des comités des quatre associations, 391.
Stradivarius de M. le baron de Trémont, acheté par Hermano, 391.
Société Sainte-Cécile : choix du lauréat pour la musique de l'ode à Sainte-Cécile : M. Camille Saint-Saëns, 454.
Dénominations du temps de l'Empire rendues aux théâtres, 456.
Nomination de la Commission pour les primes à accorder aux meilleurs ouvrages dramatiques, 455.
Remise d'emprisonnement et d'amendes, dans la presse non politique, à l'occasion de la proclamation de l'Empire, 455.
Mise en scène du *Juif errant*, publiée par M. Pallanti, 464.
Vacance de la direction du théâtre d'Amiens, 471.

R

Revue critique.

CHANT.

Encore des albums. — E. Hartog. — Sivard. — Mme Manéra ; *art.* d'Henri Blanchard, 20.
Fleurs d'Italie ou douze mélodies italiennes, par Léopold Terry; *art.* d'Henri Blanchard, 220.
Les Femmes de la Bible, poésie mise en musique par M. Gaston d'Albano; *art.* d'Henri Blanchard, 276.
Les Scènes de la vie de pension, par Mlle Juliette Dillon. — La Settimana musicale, par M. Beretteni. — Mélodies, par M. Charles Poizot, *art.* d'Henri Blanchard, 389.
Romances et mélodies, par MM. Duvivier et Steinkuhler, *art.* d'Henri Blanchard. 398.
La Chanson de la Brise. — L'Ondine et le Pêcheur, par L. Lacombe, *art.* d'Henri Blanchard, 468.

PIANO.

Charles Wess. Ses compositions pour le piano, *art.* de Georges Kastner, 85.
Etudes pour le piano, par Mme la comtesse Agénor de Gasparin, *art.* d'Henri Blanchard, 173.
Grande fantaisie sur *le Prophète*, par M. Léopold de Meyer. — Nocturne, romances sans paroles, galop, par M. Charles John, *art.* d'Henri Blanchard, 237.
Harmonie des Fleurs : six morceaux pour le piano, par M. J. Blumenthal, *art.* de Maurice Bourges, 269.
Composition sur *le Juif errant* : caprice guerrier et andante de concert, par Richard Mulder. — Fantaisie, par A. Talexy. — Sept airs de ballet et marches triomphales, par Henri Potier. — Grande valse brillante, par F. Burgmuller. — Bagatelles, par Lecarpentier. — Polka des Abeilles, par Emile Ettling. — Quadrille et redowa, par A. de Lenoncourt. — Schottisch du Berger, par Pasdeloup. — Quadrilles, par Musard, *art.* signé P. S., 275.
Consolation, Espérance et Galop, par M. Wuck-Sabattier, *art.* d'Henri Blanchard, 276.
Concertos de Beethoven, arrangés pour piano seul : Moscheles, Panseron, *art.* d'Henri Blanchard, 292.
Nouvelles Etudes journalières, par Czerni. — Veder Napoli è poi morir, par Doehler. — Sérénade, par M. Th. Gouvy. — Deux nocturnes, par Léopold de Meyer. — Prélude de Hermann Franck. — Andante de concert, par Richard Mulder. — Galop et étude, par M. Viénot. — Caprice guerrier et polka-mazurka, par G. Daniele. — Deux petites fantaisies sur *le Juif errant*, par M. Duvernoy. — Les Chantres des bois, six morceaux caractéristiques, par Richard Mulder, *art.* d'Henri Blanchard, 314.
La Charité et *Cujus animam* du *Stabat* de Rossini, transcriptions pour le piano, par F. Liszt, *art.* d'Henri Blanchard, 339.
Chant du matin. — Chant du Troubadour. — Chant du Dimanche. — Chant du Chasseur. — L'Adieu du Soldat. — Chant du Berceau. — Saltarello. — Promenades d'un Solitaire, mélodie sans paroles, par Stephen Heller; *art*, d'Henri Blanchard, 349.
La Danse des Fées. — Vilanelle, par Emile Prudent. Six études de première force, par Léon Kreutzer. — Ouvertures de Guillaume Tell et de Sémiramis à quatre mains, par H. Rosellen; *art.* de Paul Smith, 378.
Aurélia, valse, par M. Ettling. — Lara, polka-mazurka, par M. Talexy. — Mazurka de salon, par M. Marmontel. — Promenade en Mer, par M. H. Rosellen. — L'Espérance et Raphaela, valse, par M. Marcailhou. — Radieuse, valse; Riga, caprice-mazurka, par M. Viénot. — Morceaux divers, par M. Léopold de Meyer. — Pastorale, air de danse, par M. Georges Mathias; *art.* d'Henri Blanchard, 390.

PIANO.

Compositions diverses, par MM. Hess, Paul Barbot et Marc Burty; *art.* d'Henri Blanchard, 398.
Valse de concert, Trois nocturnes, par L. Lacombe; *art.* d'Henri Blanchard, 468.

COMPOSITIONS INSTRUMENTALES DIVERSES.

Six études pour piano et violon, par M. Ferdinand Hiller; *art.* d'Henri Blanchard, 220.
Fantaisie pour piano et violon, par M. Ch. Dancla; *art.* d'Henri Blanchard, 292.
1re sonate pour piano et violon (œuv. 37); 2e sonate (œuv. 39); 1er trio pour piano, violon et violoncelle (œuv. 33); 2e trio (œuv. 34), par Mme Louise Farrenc; *art.* d'Adrien de La Fage, 379.
Duos sur des airs hongrois et styriens pour piano et violon, par Ch. de Bériot. — Fantaisie sur *le Juif errant* pour le violoncelle, avec accompagnement de piano, par M. S. Lee. — Hommage à Auber, caprice pour violoncelle avec accompagnement de piano, par P. Seligmann. — Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, par Georges Bousquet; *art.* d'Henri Blanchard, 397.
Trio pour piano violon et violoncelle, par L. Lacombe; *art.* d'Henri Blanchard, 468.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Elie, oratorio de Mendelssohn; *art.* de Léon Kreutzer, 313, 319, 329.
Joseph, oratorio de Raimondi; *art.* de Fétis, 333.
Requiem. de Berlioz; *art.* de Léon Kreutzer, 356, 369, 387, 395.
Choix de huit motets avec accompagnement d'orgue, par J. Franck. — Six motets à deux, trois et quatre voix, avec solos et accompagnement d'orgue, par Albert Sowinski; *art.* d'Adrien de La Fage, 378.

OUVRAGES DIVERS.

Les Danses des Morts, par Georges Kastner; *art.* signé R., 141.
Bibliographie, Essai sur la Typographie, par Ambroise Firmin Didot; *art.* signé E. D., 273, 304, 310.

MÉTHODES ET OUVRAGES THÉORIQUES.

Méthode de piano, par H. Rosellen; *art.* de Georges Kastner, 53.
Solfége des Ecoles et Solfége des Chanteurs, par J. Kuhn; *art.* signé P. S., 61.
Théories complètes du chant, par Stéphen de la Madeleine; *art.* de Paul Smith, 156.
Nouveau Journal d'Orgue publié par M. Lemmens; *art.* de Maurice Bourges, 179.
Traité de Prononciation, par M. Morin de Clagny; *art.* signé P. S., 190,
Méthode de chant de M. Piermarini; *art.* d'Henri Blanchard, 249.
Système de notation musicale, par M. Perrot; *art*, d'Henri Blanchard, 276.

S

Société des gens de lettres.

Assemblée générale annuelle. — Lecture du rapport. — Nomination du comité. — Constitution du bureau, 175.

T

Théâtres à Paris.

(*Pour les Théâtres des Départements et de l'Etranger, voyez à ces mots.*)

OPÉRA.

Représentation extraordinaire à laquelle assistait le Prince-Président, 42.
Représentation extraordinaire, avec le concours de la Comédie-Française, 13.
Secours accordé à l'Opéra pour l'extinction des anciennes dettes de la direction, 30.
Reprise de *Guillaume Tell*. — Gueymard, *art.* signé P. S., 35.
Reprise du *Violon du diable*, 46.
Reprise de *la Sylphide*. — Mlle Priora, 78.
Réengagement de Chapuis, 87.
Rentrée de de Lagrave, 93.
Le Juif errant, opéra en cinq actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de F. Halévy, *art.* de Paul Smith, 129.
Le Juif errant : la partition, *art.* de Fétis, 140, 145, 153.
Chapuis, dans Léon du *Juif errant*, 190.
Mlle Marie Dussy, dans Irène du *Juiferrant*, 198.
Gueymard, dans Léon du *Juif errant*, 214.
Retraite de de Lagrave, 238.
Rentrée de Mathieu, dans *Lucie*, 255.

THÉATRES A PARIS.

Bauche, dans *les Huguenots*, 253.
Mme Tedesco, dans *la Favorite*. — Reprise de *Giselle*, 270.
Mlle La Grua, dans Alice de *Robert*, 278.
Mathieu dans *les Huguenots*, 287.
Reprise de *Jérusalem*, 294.
Reprise du *Juif errant*, 307.
Représentation solennelle : cantate de MM. Philoxène Boyer et Victor Massé, *art.* signé P. S., 363.
Reprise de *Moïse*, *art.* signé R., 373.
Merly, dans Ashvérus du *Juif errant*, 408.

OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de *Nina*. — Début de Mlle Andréa Favel, *art.* d'Henri Blanchard, 9.
Reprise du *Toréador*, 46.
Le Carillonneur de Bruges, opéra comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, partition de M. A. Grisar. — Début de Mlle Wertheimberg, *art.* d'Henri Blanchard, 57.
Rentrée de Mme Darcier, 87.
Le Farfadet, opéra comique en un acte, paroles de M. de Planard, musique de M. Ad. Adam, *art.* d'Henri Blanchard, 89.
Madelon, opéra comique en deux actes, paroles de M. Sauvage, musique de M. Bazin, *art.* d'Henri Blanchard, 97.
Galathée, opéra comique en deux actes, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Victor Massé, *art.* d'Henri Blanchard, 121.
Reprise de *la Perruche*, 134.
Reprise des *Porcherons*, 142.
Reprise des *Voitures versées*, *art.* d'Henri Blanchard, 147.
Duvernoy nommé régisseur-général, en remplacement de Mocker, 157.
Delaunay-Ricquier, dans *Galathée*. — Dufresne, dans *Madelon*. — Retraite de Mocker, d'Hermann-Léon et d'Audran, 173.
Reprise de *l'Irato*, *art.* d'Henri Blanchard, 178.
Mme Meyer-Meillet, dans Béatrix du *Carillonneur*, 190.
Boulo, dans *les Porcherons*, 199.
Delaunay-Ricquier, dans *le Farfadet*, 206.
Reprise d'*Actéon*, 222.
Reprise de *la Sirène*, 230.
La Croix de Marie, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Lokroy et Dennery, musique de M. Aimé Maillard, *art.* d'Henri Blanchard, 244.
Mlle Talmon dans *Madelon*, 247.
Reprise de *Giralda*, *art.* d'Henri Blanchard, 260.
Les Deux Jacquet, opéra-comique en un acte, libretto de M. de Planard, partition de M. Cadaux, *art.* d'Henri Blanchard, 265.
Retraite définitive de Mme Darcier, 286.
Le Père Gaillard, opéra-comique en trois actes, libretto de M. Sauvage, musique de M. H. Reber, *art.* d'Henri Blanchard, 300.
Rentrée de Mme Ugalde, 340.
Début de M. Faure dans *Galathée*, *art.* signé R., 356.
Les Mystères d'Udolphe, opéra comique en trois actes, libretto de MM. Scribe et Germain Delavigne ; partition de M. Clapisson, *art.* d'Henri Blanchard, 374.
Faure, dans *le Caïd*, 391.
Représentation solennelle : Cantate de MM. Méry et Ad. Adam. — Reprise du *Domino noir*, *art.* signé P. S., 393.
Marco Spada, opéra-comique en trois actes, libretto de M. Scribe, partition de M. Auber, *art.* d'Henri Blanchard, 476.
Bussine, dans *le Père Gaillard*, 478.

ITALIENS.

Reprise de *la Sonnambula*, 6.
Reprise de *Maria di Rohan*, 13.
Début de Ferlotti dans *Maria di Rohan*, 22.
Nabucodonosor. — Ferlotti, 30.
Reprise de *l'Elisir d'Amor*, 39.
Fidelio de Beethoven, 41.
Reprise de *l'Italiana in Algieri*, 70.
Reprise d'*Il Barbiere*. — Rentrée de Lablache, 78.
Réouverture : *Otello*. — Rentrée de Mlle S. Cruvelli, — de Carlzolar. et de Belletti. — Début de Bettini, 394.
La Sonnambula. — Début de Mlle Beltramelli, 407.
Louisa Miller, mélodrame en trois actes, libretto de Cammarano, partition de G. Verdi. — Début de M. Valli, *art.* de Maurice Bourges. 460.
L'Elisir. — Rentrée de Mme Vera, 471.
Reprise de *Norma*, 478.

THÉATRE-LYRIQUE.

(ANCIEN OPÉRA-NATIONAL.)

La Butte des Moulins, opéra en trois actes, paroles de MM. Gabriel et Desforges, musique de M. Adrien Boïeldieu, *art.* de G. Héquet, 9.
Le Mariage en l'air, opéra-bouffon en un acte, musique de M. Eugène Déjazet, *art.* de G. Héquet, 36.

THÉATRES A PARIS.

Reprise des *Visitandines*, *art.* de G. Héquet, 49.
Les Fiançailles des Roses, opéra-comique en deux actes, paroles de M. Deslys, musique de M. Villeblanche. — *La Poupée de Nuremberg*, opéra-bouffon en un acte, paroles de MM. de Leuven et Arthur de Beauplan, musique de M. Ad. Adam, *art.* de G. Héquet, 65.
Joanita, opéra en trois actes, paroles de M. E. Duprez, musique de M. G. Duprez, *art.* de G. Héquet, 81.
Nomination de M. Jules Seveste comme directeur. — L'Opéra-National change son nom contre celui de Théâtre-Lyrique, 125.
Clôture de la saison, 142.
Retraite de M. Varney, chef d'orchestre, 181.
Réouverture : *Si j'étais roi !* opéra-comique en trois actes, paroles de M. Dennery, musique de M. Ad. Adam, *art.* de G. Héquet, 300.
Flore et Zéphir, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Deslys, musique de M. Gautier, 336.
Choisy-le-Roi, opéra-comique en un acte, paroles de MM. de Leuven et Michel Carré, musique de M. Gautier. — Début de Mlle Petit-Brière, *art.* de G. Héquet, 345.
La Ferme de Kilmoor, opéra-comique en deux actes, paroles de M. Deslys et Eugène Wœstin, musique de M. Varney, *art.* de G. Héquet, 364.
Reprise du *Postillon de Longjumeau*. — Chollet, 375.
Les Deux Voleurs, 391.
Reprise de *la Perle du Brésil*, 398.
Guillery le Trompette, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. de Leuven et Beauplan, musique de M. Sarmiento, *art.* de G. Héquet, 461.
Rentrée de Cabel dans le *Maître de Chapelle*, 471.

THÉATRE-FRANÇAIS.

Ulysse, tragédie de M. Ponsard, avec chœurs et musique de M. Ch. Gounod, *art.* de Maurice Bourges, 211.

VARIÉTÉS.

La Négresse et le Pacha, 6.

THÉATRES A PARIS.

La Quittance de Minuit, 10.
Concerts de M. Giovanni Filippa, 174.
Compagnie musicale hongroise, 222.
Le Roi des Drôles, *art.* d'Henri Blanchard, 260.

PORTE-SAINT-MARTIN.

L'Imagier de Harlem, 6.
La Poissarde, *art.* d'Henri Blanchard, 37.
Cantate de MM. Méry et de Groot, 278.
Richard III, musique de M. de Groot, *art.* d'Henri Blanchard, 360.

AMBIGU-COMIQUE.

Berthe la Flamande, *art.* d'Henri Blanchard, 260.

V

Variétés.

La Comédie des opéras, *art.* signé P. S., 26.
Banquet offert par les artistes de l'Opéra-Comique à M. Emile Perrin, leur directeur, 38.
Accident arrivé à Gottschalk, 54.
Statue de Lesueur, 123.
Accident arrivé à Levasseur, 125.
Banquet de l'Union des Lettres et des Arts, présidé par M. le baron Taylor, 158.
Réception de M. Alfred de Musset à l'Académie française, 181.
Un Ménétrier ou le Bois aux Loups, *art.* de Lia Mulder, 187.
Expériences d'extase et d'insensibilité, *art.* d'Henri Blanchard, 196.
Un trait de Martini, *art.* de Paul Smith, 196.
Un concours de chant dans le département du Nord, *art.* d'Edouard Fétis, 203.
De la musique plus que jamais, *art.* signé E. F., 245.
La Musique de la Tragédie, du Drame et de la Comédie, *art.* signé E. F., 249.
Testament de M. le baron de Trémont, *art.* signé P. S., 267, 320.

VARIÉTÉS.

Morceaux choisis de Catulle, Gallus, Properce, etc., traduits en vers, par Louis Langlois, *art.* signé P. S., 286.
Notes historiques (extrait de *la Nouvelle Gazette de Vienne*), 312.
Méthode de *Sténochorégraphie* ou art d'écrire promptement la danse, par Saint-Léon, 340.
L'Ermitage : souvenirs de J.-J. Rousseau et de Grétry, *art.* d'Edouard Fétis, 375.
Du quatuor instrumental et du quatuor vocal, *art.* d'Henri Blanchard, 379.
La musique à Alger, *art.* de P. Séligmann, 385.
De la création d'un Musée musical, *art.* d'Edouard Fétis, 449.
Collection curieuse de musique ancienne, à la vente des livres provenant des bibliothèques du feu roi Louis-Philippe, 454.
Macbeth, d'après Shakespeare, par Léon Halévy, *art.* signé P. S., 462.

Voyages.

Départ de Mlle Alboni pour l'Amérique, 190.
Retour à Paris de M. Eug. Scribe, venant d'Italie et d'Allemagne, 190.
Départ de Vivier pour Constantinople, 190.
Départ de Roger pour l'Allemagne, 198.
Arrivée à Liverpool de Mme Jenny Lind et de son mari, venant d'Amérique, 199.
Retour à Paris de Berlioz, venant de Londres, 206.
Départ de M. Georges Kastner pour l'Allemagne, 215.
Départ de Mme Frezzolini et de Barroilhet pour l'Italie, 222.
Arrivée de Mlle Alboni à New-York, 222.
Arrivée de Meyerbeer à Paris.
Départ de Meyerbeer pour les eaux de Spa, 230.
Retour définitif de Vieuxtemps à Paris, 238.
Départ de Mme Sontag pour l'Amérique, 307.
Arrivée de Mme Sontag à New-York, 331.
Retour à Paris de Berlioz, venant de Weimar, 408.
Retour à Paris de Vivier, venant de Constantinople, 408.
Arrivée de Thalberg à Paris, 471.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS.

A

Abt (F.), 214.
Adam (Adolphe), 27, 66, 89, 158, 165, 214, 219, 250, 260, 263, 270, 301, 375, 393, 455.
Adler, 199.
Agostini (Mlle Ersilie de), 181.
Aimès, 35, 83.
Aimon (Léopold), 331.
Alard, 25, 42, 58, 75, 92, 158, 165, 251, 406, 466.
Alary, 80, 238.
Albano (Gaston d'), 276.
Albert (Emile), 123.
Alboize, 315.
Alboni (Mlle), 63, 70, 125, 150, 190, 222, 230, 308, 341.
Alexandre, 75.
Alizard, 51.
Alkan aîné, 361.
Alvès, 262.
Amat (Léopold), 99, 295, 463.
Ander, 127, 295, 308.
Anderson (Mme), 294.
Angri (Mlle d'), 62, 70, 93, 151.
Anschutz (Mme), 359
Anthiome, 175, 371.
Arnaud (Etienne), 390.
Arnoldi, 394.
Arod (Prosper de Saint-), 165.
Artus, 54, 165, 219.
Ascher, 77.
Assmayer, 255.
Astruc, 247.
Attilio Grisi, 126.
Auber, 165, 230, 261, 270, 341, 393, 455, 465, 476.
Audran, 23, 97, 173, 238, 390.

B

Bach (Sébastien), 372.
Bagdanoff (Mlle), 373.
Balanqué, 82, 158, 229, 339, 406.
Balla (Mlle), 223.
Balfe, 231, 279, 452.
Barbier (Jules), 121.
Barbieri-Nini (Mme), 13.
Barbot, 21, 87.
Barbot (Paul), 351, 398.
Bardin, 261.
Barielle, 294, 390.
Barroilhet, 222.
Barnum, 351.
Basadonna (Giovanni), 316.
Batiste (Ed.), 78, 251, 356, 405.
Batka (Mlle), 331.
Batta (Alexandre), 63, 70, 455.
Battaille, 251, 301, 340, 393, 404, 478.
Batton, 78.
Battu, 335.
Bauche, 263, 456.
Baur, 151.
Bayon (Mlle), 251.
Bazin (F.), 97, 158, 247, 371.
Bazzini, 28, 54, 94, 98, 148, 222, 341.
Bazzoni, 21.
Beauce, 196.
Beauce (Mlle de), 123.
Beaufour (Mme), 246.
Beaulieu, 105, 229.
Beauplan (Arthur de), 65, 461.
Beck (Mme), 359.
Beckers, 261, 464.
Bedier (Mlle Antoinette), 292.
Beethoven, 67, 217, 227, 233, 250, 292, 341, 347, 405, 451.
Belletti, 39, 942, 70, 34, 471.
Belleville-Oury (Mme), 175.
Bellini, 297.
Bellon, 105, 165.
Beltramelli, 407, 478
Belval, 391.
Bénédict (J.), 126, 324.
Benoist, 250, 287.
Berg (Conrad-Mathias), 471.
Bériot (Ch. de), 50, 270, 350, 379, 397.
Berlioz (Hector), 63, 95, 102, 111, 150, 165, 207, 222, 270, 309, 356, 369, 389, 395, 408, 478.
Bernard, 251.
Bernard (Mme Hellénie), 198.
Bernardel, 251.
Berrettoni, 389.
Berton, 376.
Berton (Mme Vve), 23.
Bertrand (Mlle Ida), 22, 59, 93, 479.
Bessems, 92.
Bétout, 251.
Bettini, 247, 394, 461, 478.
Bianchi (Mlle Valentine), 181.
Biard (Mlle), 251.
Bienaimé, 247.
Bierlich (Mlle), 134.
Biéval, 36, 50, 365.
Billet (Alexandre), 294.
Birtsmann, 214.
Bischop, 34.
Bischop (Mme), 70.
Bizet, 251, 479.
Blahetka (Mlle), 294, 399.
Blanc, 42, 196.
Blanchard (Mme), 393.
Blanchet, 262.
Blève (Mlle), 98.
Blumenthal (J.), 222, 268, 359.
Bockolitz-Falconi (Mme), 92.
Bochsa (Mme), 70.
Boïeldieu (Adrien), 9.
Bohrer (Max), 455.
Boisselot (Xavier), 351.
Bonheur, 251.
Bonnehée, 78, 251, 261, 466.
Bonnefoy, 262.
Bonnefoy jeune, 262.
Bonneseur, 372.
Bonoldi, 5.
Bontemps (Mlle), 98.
Bordas, 255, 278.
Bordogni, 251, 288.
Borrelli, 246.
Bottesini, 191.
Bouché, 99.
Boulanger, 231.
Boulanger (Ernest), 94.
Boulard (Mlle), 78, 105, 214, 251, 466.
Boulo, 58, 199, 230, 242, 335, 391, 478.
Boulu, 451.
Bourdeau, 307, 346.
Bourgeois (Mlle Amélie), 251, 466.
Bourges (Maurice), 330.
Boutibonne (Mlle), 151.
Boutmy, 261.
Bousquet (Georges), 77, 93, 148, 158, 219, 399, 466, 478.
Bousquier, 174.
Boyer (Philoxène), 364, 381.
Brandus (L.), 286.
Brémont, 125, 206, 364.
Brignoli, 359.
Brillant (J. S.), 278.
Brisson (Frédéric), 371.
Britton (Thomas), 365.
Brizzi, 308.
Brou (baron de), 479.
Brousse (Mme Marie), 134.
Brunell (Henri), 214.
Brunschwig (Mlle), 251.
Bull (John), 341.
Bury, 386.
Burgmuller (F.), 275.
Burty (Marc), 398.
Bussine, 59, 89, 147, 242, 478.

C

Cabel, 182, 471.
Cabel (Mme), 21, 150, 174, 278, 371, 407.
Cacerès, 123.
Cadaux (Justin), 265.
Calzolari, 39, 42, 70, 247, 394, 471.
Cambier (Mme), 340, 456.
Cammarano (Salvatore), 279, 287, 460.
Canaple, 132.
Caradja, 13.
Carman, 21.
Carmont, 261.
Carra (Mme), 480.
Carré, 301, 462.
Carré (Michel), 121, 345.
Carréon, 480.
Carrion, 351.
Carvalho, 478.
Caspers, 11.
Casselin (Mlle), 247.
Castellan (Mme), 13, 21, 30, 69, 231.
Castagneri, 461.
Caubet, 126.
Cavaillé-Coll (Aristide), 3, 37, 330.
Cavallini, 269, 455.
Cavallo, 38, 140.
Cavé, 112.
Cerrito (Mme Fanny), 46, 307, 315, 364.
Chaff, 246.
Chambard (Mlle), 372.
Chambon, 251.
Champenois, 451.
Chapuis, 87, 132, 190, 278, 293, 294, 373.
Chardard, 294.
Charlier, 29.
Charton (Mme), 47, 88, 174, 263, 390, 455.
Chassal (Mme), 247.
Chassant (Mlle), 25, 196.
Chattelyn, 261.
Chaudesaignes, 59.
Chaunier, 390.
Chélard, 408, 455.
Chenest, 53.
Cherubini, 29, 229, 230, 357, 405, 466.
Chevillard, 76, 148, 405, 467.
Chollet, 375.
Chopin (F.), 39, 222, 262, 359.
Choron, 469.
Choteck, 191.
Cibra, 123.
Clapisson (L.), 54, 374.
Clari (l'abbé), 357.
Clauss (Mlle Wilhelmine), 20, 43, 59, 76, 92, 106, 175.
Coche (Mme), 165, 251.
Codelaghi (Mlle), 251, 261.
Codine, 99.
Cœuriot (Mme), 126.
Cogniard (T.), 278.
Cohen (J.), 250.
Cohen (L.), 263, 335.
Cokken, 181, 219, 261.
Colblain, 93.
Colet (Hippolyte), 126, 246
Colin, 247.
Colin, 262.
Colin (Auguste), 341.
Colin (Mlle), 251, 479.
Colin-Neumann, 106.
Colini, 288.
Colson, 391.
Colson (Mme), 215, 301.
Commettant (Mme), 44.
Concone, 467.
Conninx, 196.
Coppée (Mlle), 246.
Corali, 118.
Corbari (Mlle), 39, 42.
Corcelles (Mlle de), 301.
Corin, 29.
Cornélys (Mme), 456.
Corti (Alexandre), 350.
Cossmann, 80, 263, 295, 463

ta, 45.
tier (Mlle), 251.
ider, 134, 393, 463, 478.
ilon, 222.
ircelles (Mme), 98.
irtot (Mlle), 111.
inbade, 261, 466.
mers, 214).
mont (Mlle Cécile), 113.
isez, 314.
ze.(J. B.), 351.
ivelli (Mlle Marie), 94.
ivelli (Mlle Sophie), 13, 30, 42, 54, 62, 78, 94, 151, 207, 231, 287, 341, 394, 460, 478.
rci, 82.
rillon, 37, 123, 148, 405.
vreau, 143.
rny, 314.

D

ncke, 288, 380.
meron (Mlle), 62, 117, 255.
moreau (Mme), 251.
moreau (fils), 231.
ncla (Armand), 134.
ncla (Charles), 59, 113, 148, 292, 340, 405.
ncla (Léopold), 134, 340.
ncla (Mlle Laure), 307.
phauser (Mlle Esther), 215, 295.
niele (G.), 315.
rboville (Mlle), 294.
rcier (Mme), 78, 87, 142, 287.
rjou (Mlle). 251.
ssier (E.), 215, 381, 479.
ussoigne-Méhul, 125, 294.
uverné, 219, 262.
vid, 407.
vid (Félicien), 386, 406.
vison, 19.
wson, 34.
bain, 75.
bassini, 216, 231, 452.
croix (Mlle), 179, 222, 266, 301, 393.
azet (Eugène), 36.
lafontaine, 247.
laruelle, 250.
lavaut (Eugène) 31.
lavigne (Germain), 374.
lcroix, 251.
ldevèze, 101.
loffre, 44, 100, 451.
loffre (Mme), 44, 100, 451.
lsarte, 133.
lmerssemann, 250.
lneaux, 250.
lnefve, 214.
lneux, 94.
lnnery, 241, 301.
lpassio, 78, 125, 132, 230, 278, 294.
lplace, 246.
lr (Mme), 386.
lscous, 479.
llys, 65, 336, 364.
lormeaux, 261.
lélens (Mlle), 214.
lerb'ay (Mlle), 261.
ltsch (Mlle), 261.
ltsch, 190, 278, 308.
lz, 75.
lppo, 261.
lon (Mlle Juliette), 84, 99, 135, 323, 389.
lrée (Mlle), 23, 231, 263, 287.
lrynski, 247.
lliler, 314.
lzau, 50
ldet, 262.
val-Valentino, 98.
lus, 106, 405.
lschler (Joseph), 88.
losc, 215.
louisson, 251.
lci (Antoine et Michel-Ange), 34.
llout (Mlle), 466.
lrest (Mlle Marie), 98.
lroquet, 4.
lz (Mlle), 315, 364, 373.
lot-Maillart (Mme), 20, 94, 230.
lrène, 140, 173, 260, 374.
lresne (Mme), 247.
luet, 29, 230.
Dupaty (Emmanuel), 181.
Dupeuty, 278.
Dupont, 293.
Dupont (Alexis), 99, 132, 191, 479.
Duprat, 82, 371.
Duprato, 335.
Duprez (E.), 81.
Duprez (G.), 81, 278, 293, 407.
Duprez (Mlle Caroline), 81, 101, 158, 229, 287, 292, 294, 477.
Dupuis, 230, 293.
Dupuy (Mlle), 181.
Durand, 251.
Duranti, 358.
Dussy (Mlle Marie), 198, 350, 364, 406.
Duval (Mlle Artémise), 76, 83, 451.
Duvernoy, 315.
Duvernoy, 157, 261, 393.
Duvivier, 398.

E

Ebeling (Mlle Mathilde), 12.
Eckert (Charles), 76, 223, 307. 351.
Ella, 45.
Elena (Mlle Judith), 181.
Elena (Luigi), 140, 181.
Ellinger, 231.
Ellsler (Mlle Fanny), 191.
Elwart, 149, 181, 246, 278, 391, 463.
Engelmann (Mme), 479.
Erard, 59, 83.
Ernst, 20, 43, 67, 119, 158, 182, 331, 408.
Eschenbach, 75.
Espert (Mlle), 223.
Espin y Guillen, 359.
Etiling (Emile), 46, 126, 199, 276, 389.
Everard, 480.

F

Farrenc (Mme), 67, 132, 251, 278, 405.
Faure, 214, 251, 261, 287, 356, 391, 466.
Favel (Mlle Andréa), 9, 148, 301, 478.
Fayolle, 468.
Félix (Mme), 393.
Ferranti, 83.
Ferlotti, 13, 22, 30, 132.
Ferretti (G.), 135.
Ferni (Mlle Carolina), 182.
Ferni (Mlle Virginia), 182.
Fétis, 90, 107, 270, 322, 479.
Field, 251.
Filippa (G.), 174.
Fiorentini (Mme), 13, 263.
Fiorentino, 27.
Firmin-Didot (Ambroise), 273, 304, 311.
Fischer (C. L.), 114, 262, 391,
Fleury, 206.
Fleury-Jolly (Mme), 308.
Flottow (de), 55, 135.
Foder (Mme), 359.
Forestier, 219.
Forgues (Emile), 99.
Forli (Mlle Régina), 46, 270.
Formes, 55, 143, 247, 341.
Foroni-Cooti (Mlle), 351.
Fosse, 10.
Fournier, 251.
Franck (J.), 250, 287, 378.
Franco-Mendes, 255, 279.
Franchomme, 25, 30, 42, 59, 75, 92, 251.
Fraschini, 119, 216.
Frère, 230.
Freret, 261.
Fréry (Mlle), 69, 155, 230.
Frezzolini (Mme), 222.
Froment (J.), 372.
Fuchs, 23.
Fumagalli (Adolphe), 5, 77, 133, 223, 479.
Furstenau, 455.

G

Gabrielli (comte), 112.
Gadi (Mme), 13.
Galin, 149.
Galitzin (prince Nicolas-Boris), 277, 347, 381, 451.
Gallay, 262.
Galli, 251.
Galli, 269, 463.
Galtier (Mlle), 25.
Ga vani, 382.
Gambaro, 287.
Ganuza (J.), 118.
Garaudé (Alexis de), 112.
Gardoni, 231, 263, 471.
Garrigues (Mlle), 223.
Gase, 464.
Gasparin (Comtesse Agénor de), 173.
Gassier, 289.
Gassier (Mme), 269.
Gastinel, 196, 359.
Gaudema, 471.
Gaudin, 307.
Gauthier (Henri), 166.
Gautier, 336, 345.
Gauzangue, 264.
Gaveaux-Sabatier (Mme), 60, 99, 133, 263, 294, 471.
Gay (Mme Sophie), 79.
Geiger (Mlle Constance) 31, 112.
Geismar (Mlle), 214, 251, 381, 466.
Géraldy, 29, 125, 140, 198, 230, 293.
Gernsheim (Frédéric), 44.
Gevaert, 214.
Gilardoni, 351.
Girard, 132, 391.
Girard (Mlle), 261, 406, 466.
Giraud (F.), 471.
Giraud, 247, 408.
Giuliani, 5, 251.
Glandier (M.), 220.
Glinka, 218.
Gluck, 247.
Goblin, 251.
Godefroy (Félix), 59, 110.
Gordigiani, 231.
Geria, 106.
Gosselin, 223.
Gottschalk, 206, 238, 295, 479.
Gouffé, 21, 50, 106, 196, 379.
Gounod, 11, 22, 58, 114, 165, 211, 467,
Gouvy, 11, 314.
Graever (Mlle), 20, 36, 100, 133, 206, 278.
Graff, 264.
Grahn (Mlle Lucy), 372.
Grandval (Mme de), 148.
Gras (Mlle), 133.
Gray, 19.
Grétry, 375.
Grignon (fils), 36, 346, 365.
Grignon (père), 36, 66, 346, 375.
Grimm (Mlle), 405.
Grisi (Ernesta), 63, 158.
Grisi (Giulia), 27, 80, 151, 231.
Groot (de), 37, 278, 330.
Guénée (Mlle), 263, 294, 346.
Guerrean, 67.
Gueymard, 11, 35, 94, 174, 182, 206, 215, 230, 255, 279, 287, 292, 308, 340, 364, 373. 478.
Guichard (Mlle), 36, 49, 82, 365, 375.
Guignery, 262.
Guignot, 132, 373.
Guillemot (Mlle), 251.
Guillot (Antonin), 98.
Guilmont (Mlle), 287.
Gundi (Mme), 119.
Gungl (Joseph), 7.
Guy-Stéphan (Mme), 255.
Guyon (Mme), 251.
Gye, 279.

H

Haberbier, 113, 148, 156, 270.
Hainl (Georges), 331, 479.
Hagen (Mme Charlotte), 199.
Halary (Jules), 222.
Halévy, 129, 135, 137, 145, 153, 214, 250, 270, 286, 455.
Halévy (Léon), 462.
Hanoegresse, 390.
Hanssens, 279.
Hanmann, 59.
Haumann, 163.
Hartog (Edouard de), 20, 141.
Has-elt-Bart (Mme), 479.
Hasslinger, 151.
Hausser, 451.
Haydn, 166, 469.
Hébert-Massy (Mme), 53, 123.
Heimback, 262.
Heinefetter (Mlle Cathinka,) 126, 143, 158, 191, 341, 456.
Heller (Stéphen), 132, 262, 349.
Hellmesberger, 408, 456.
Henchenne, 53.
Hénelle (Mme Claire), 132.
Henrion (Paul), 5, 471.
Henselt, 341.
Hermann, 95, 106, 391.
Hermann-Léon, 59, 98, 173, 199. 350.
Hermann (Franck), 345.
Hérold (Mlle Eugénie), 346.
Herremburger (Mme), 70, 471.
Hersant (Mlle), 251.
Herz (Henri), 19, 251.
Hess, 398, 467.
Hesse (Mlle), 246.
Hill, 34.
Hill (F.), 255.
Hiller (Ferdinand), 106, 220, 307, 355, 371, 387.
Hocmelle (Edmond), 118, 238, 247.
Holdich, 34.
Holtzheim, 261.
Hubert, 165, 346.
Hugot (Mlle J.), 59.
Huisen (de), 112.
Hung (Henri), 456.
Hyrti, 151.

I

Ismaël, 126, 372.
Iweins-d'Hennin (Mme), 99.

J

Jacobi (Charles), 199.
Jacquart, 156, 263.
Jacquart (jeune), 251, 464, 466.
Jaëger (François), 182.
Jaël, 223.
Jancourt, 105.
Jetty de Treffz (Mlle), 206, 359.
Joachim, 247.
John (Charles), 237.
Jollois, 261.
Joly (Anténor), 308.
Jomelli, 358.
Jonas, 77, 231, 251, 466.
Josneau, 307, 346.
Jourdan, 9, 59, 105, 132, 222, 230, 242.
Jousselin (Mlle), 246.
Julien, 261, 279.
Jullienne (Mme), 182, 194, 372.
Junca, 10, 303.

K

Kalergi (Mme de), 106, 133.
Kalkbrenner (Mme veuve), 479.
Kastner (Georges), 142, 165, 206, 215, 284, 331.
Kastner (Mlle), 264.
Kennedy (Miss), 471.
Ketterer, 251, 479.
Klemmer, 262.
Klengel (Aug. Alex.), 479.
Klozé, 219, 261, 346.
Klotz (Mlle Sarah), 78, 251.
Kœnig, 407.
Kœster (Mme), 40, 45, 151, 381.
Kontski (de), 200, 351.
Kontski (Apollinaire de), 452.
Krebs-Michaeli (Mme), 151.
Kreutzer (Conradin), 359.
Kreutzer (Léon), 156, 378.
Krinitz (Mlle Elisa), 181, 255, 479.
Kruger, 99.
Kruger (W.), 134, 222, 391, 466.
Kuhn (J.), 61.
Kurlaender (Elie), 54.

L

Labarre (Théodore), 126.
Lablache, 78, 191, 231, 247, 307, 452.
Laborde, 456.
Laborde (Mme), 22, 35, 140, 266, 230, 255, 278, 287, 308, 340, 364, 373, 478.
Lachner, 270.
Lacombe (Louis), 99, 149, 468.
Lacombe (Mlle), 7, 126, 287, 372.
Lafont (Mme), 206, 390, 455.
Lafont, 238.
Lagarde, 162.
Lagrange (Mme de), 80, 143, 182, 207, 231, 294.
Lagarin, 106.
Lagarin (Mme), 106.
Lagrave (de), 22, 93, 238, 294, 408.
Lagrua (Mlle Emmy), 132, 139, 173, 278, 307, 340, 364.
Lamazou, 133.
Lambert, 222.
Lambert, 262.
Lamotte (Philippe), 359.
Lamoureux, 251.
Lamoureux (Mlle), 223.
Lanari, 371.
Lancien, 251, 466.
Landelle, 278.
Landi (Mlle de), 98.
Landsberg (chevalier de), 323.
Langlois (L.), 286.
Larcéna (Mlle), 78.
Lardner, 134.
Laroche, 198.
Lascoretz, 464.
Lassen, 126.
Laty, 219, 356.
Laurent, 214.
Laurent, 251.
Lavaine (F.), 13, 149, 214, 230, 287, 464.
Laval (Mlle), 93.
Lavoye (Mlle), 47, 126.
Lazare-Martin, 149, 143.
Lebel, 165, 251.
Leborne, 250, 263.
Lebouc, 37.
Lecarpentier, 276.
Lecerf, 154.
Lecieux (Léon), 39, 79, 294.
Leclercq (Mlle), 251.
Lecocq, 250.
Lecouppey, 122, 247.
Lédé, 261.
Ledent, 29.
Lée (S.), 215, 397.
Lefébure (Wély, 38, 105, 149, 331
Lefébure-Wély (Mme), 105.
Lefebvre, 261.
Lefebvre (Mlle), 42, 98, 173, 242, 255, 393, 404.
Lefort, 26, 133, 471.
Lehnédé (Mlle), 247.
Leidersdorff (Joseph de), 199.
Leisler (Mlle Louise). 102.
Lemaire, 89, 179, 374.
Lemaire (Mlle Anna), 381, 470.
Lemercier (Mlle), 89, 179.
Lemmens, 66, 77, 84, 179, 406.
Lénoncourt (De), 276.
Lentner, 70.
Lenz (W. de), 217, 227, 233.
Léo (Mme), 55.
Léo, 357.
Léonard (H.), 67, 84, 93, 143, 222, 470.
Léonard (Mme), 67, 84, 93, 143.
Leprevost, 381.
Leroy, 303.
Leroy, 97, 222.
Lesueur, 123, 266.
Letellier, 279.
Leuven (de), 65, 336, 346, 461.
Levasseur, 125, 150, 261, 405.
Lhéritier (Mlle), 251.
Lhote (Mme Clotilde), 44.
Liebe (L.), 214, 238.
Liebhard (Mlle), 143, 207.
Limnander, 214.
Lind (Mme Jenny), 79, 191, 199, 207, 216, 330.
Lindpaintner, 199, 270.
Listz (Franz), 39, 88, 185, 270, 278, 338, 408.
Litta (duc de), 13.
Llorens, 82.
Locatelli (Mlle), 255
Lockroy, 141.
Loelirk, 70.
Lœsseghi, 480.
Lola Montès (Mlle), 70, 199.
Lorenz, 70.
Lorenzi (de), 331.
Lorotte (Mlle), 251.
Lortzing, 55, 382.
Lotto, 141.
Louis (N.), 88, 405.
Loustalot, 307.
Lucas (Mlle Elise), 196.
Lucchesi, 86, 269, 372.
Lucci-Sievers (Mme), 107.
Lucien, 373.
Lumley, 157, 182, 279, 345.
Lwoff, 80, 200, 216, 391.
Lyon (Edouard), 99.

M

Maas, 76, 405, 467.
Madeleine (Stephen de la), 126, 156, 391.
Maillard (Aimé), 241.
Mairalt, 62, 215.
Malezieux, 141, 308.
Malleville (Mlle Charlotte de), 25, 59, 76, 92, 106, 122, 463.
Malibran, 50.
Malibran (Mme), 50.
Malibran-Garcia (Mme), 27.
Mandeville (Mme de), 50.
Mandrin, 479.
Manéra, 21.
Manéra (Mme Elisa Lanner), 21, 133.
Manius, 70, 288.
Marcaillou, 389.
Marchesi, 456.
Marchesi-Graumann (Mme), 407.
Mariani (Angelo), 207.
Marié, 22, 206, 278, 470.
Marin, 251.
Mario, 27, 80, 151, 222, 231.
Mariz, 206.
Marmontel, 50, 251, 389.
Marquet (Mlle Louise), 393.
Marra, 231.
Marray (Mme), 191, 216, 451.
Marschner, 55, 270, 324, 359.
Martin, 179.
Martin, 251.
Martin (Mlle Joséphine), 59, 76, 132, 308, 391.
Martinetti (Mlle), 467.
Martinez (Mme), 5, 122.
Martini, 196.
Marx, 270.
Marx, 278.
Massart, 29, 50, 214, 251, 466.
Massart (Léon), 29.
Massart (Mme), 50, 93, 126, 141.
Massart (Mlle), 29.
Massé (Victor), 122, 240, 364, 381.
Masset, 114, 156, 331, 404, 467.
Massol, 22, 132, 139, 173, 255, 307, 350, 364.
Masson (Mlle), 12. 22, 70, 125, 215, 406, 471.
Mathias (Georges), 215, 389.
Mathieu, 191, 247, 255, 263, 287, 359.
Mathilde (Mlle), 393.
Mattmann (Mlle Louise), 37, 51, 67, 144, 132, 238.
Maurer (Louis), 256, 452.
Maurin, 59, 67, 405, 467.
Max-Mayer, 20, 113.
Méara (Mlle), 42.
Medori (Mme), 86, 143, 191, 216, 451.
Méhul, 5, 179, 243, 247.
Meifred, 261.

Meillet, 10, 66, 179, 260, 266, 359.
Membrée, 132.
Mendelssohn, 29, 42, 92, 143, 262, 313, 319, 331, 350, 470.
Mendez (Mlle), 307.
Menjaud, 66, 303.
Mennechet de Barival (Mme), 346.
Méquillet (Mlle), 102, 119, 359, 470.
Mercadante, 270.
Mercié-Porte (Mme), 251.
Mereaux (A.), 315.
Méric (Mlle), 452.
Merk, 223.
Merklin, 28.
Merle, 79.
Merlin (comtesse), 112.
Merly, 22, 132, 255, 335, 350, 407.
Méry, 278, 393.
Métra (Ol.), 246.
Meyenberg, 70.
Meyer (Léopold de), 59, 82, 133, 199, 237, 315, 389, 399.
Meyer-Meillet (Mme), 98, 190, 260, 265, 374.
Meyerbeer, 70, 109, 119, 190, 216, 222, 230, 237, 250, 264, 270, 331, 359, 371, 382, 387, 456, 463, 469.
Michel, 60.
Michel (Ferdinand), 451.
Micheli (Mlle Teresa), 20.
Milanollo (Mlle Teresa), 134, 182, 251, 263, 271, 324, 399.
Milhes, 381.
Milhes (Mlle), 77.
Miolan (Mlle), 43, 58, 141, 148, 222, 230, 260, 292, 374, 499.
Mira (Mlle), 82.
Mirapelli, 339.
Miroy (Mlle Clarisse), 260.
Mittermayer (Mme), 408.
Mocker, 122, 157, 173, 470.
Molidoff (Mlle), 451, 471.
Molique, 270.
Monnais (Edouard), 158.
Montaubry, 308.
Montaubry (Mme), 308.
Montenegro (Mme), 295.
Montigny (Mlle), 98, 156.
Montuoro, 106.
Moreau-Sainti, 78, 261.
Morel (Auguste), 390.
Morelli, 35, 70, 215, 278, 292, 308, 373, 478.
Moriani, 27, 43, 79.
Moriani (Mme), 63.
Morin (de Clagny), 190, 261.
Morlière (Mlle de la), 198.
Mortier-de-Fontaine, 452.
Mortier-de-Fontaine (Mme), 231.
Moschelès, 262, 270, 292.
Mozart, 287, 312, 357, 467.
Mulder (Richard), 39, 79, 140, 275, 315.
Muller, 75.
Muquardt (Ch.), 162.
Murer (Mlle), 251.
Murio-Celli (Mme), 151, 386.
Musard, 40, 199.
Musset (Alfred de), 181.
Mutel, 20, 50.
Mutel (Mme), 20, 50, 141.

N

Nadaud, 223.
Nargeot, 260.
Nathan, 230, 393.
Nau (Mlle), 51, 59, 83, 255, 372.
Naumann, 55.
Neuber (Mlle Caroline), 372.
Neveu, 10, 346, 365.
Ney (Casimir), 42.
Ney (Mme), 264.
Nibelie, 262.
Nicolo, 213.
Niedermeyer, 158, 391.
Nissen-Salomon (Mme), 182.
Noblet (Mlle Louise), 308.
Noël (Mme Sophie), 301.
Noltès (Mlle), 382.
Norblin, 51.

O

Oberlaender, 200.
Oberthier, 479.
Obin, 22, 35, 132, 206, 287, 373.
Octave, 62, 70, 143, 471.
Offenbach, 59, 83, 99, 140, 238.
Ole Bull, 223, 308.
Onslow, 106, 149, 165.
Oppelt (Gustave), 191, 230.
Orsini (comtesse), 238.
Ortmans, 261.
Ostein (chevalier d'), 407.
Oulibicheff, 218, 351.

P

Pacini (Emilien), 80, 389.
Palianti, 124, 464.
Pallfy, 408.
Panofka, 190, 247, 371.
Panseron, 59, 165, 219, 230, 251, 287, 292, 323.
Parodi (Mlle), 70.
Parish-Alvars (Mme), 452.
Pasdeloup, 199, 276.
Patania, 156.
Paul-Julien, 100, 238.
Paulin, 199, 247.
Pazetti, 251.
Péan de la Roche-Jagu (Mlle Elise), 106.
Pedemonte (Mlle Elvira), 123.
Pedrotti, 351.
Pergolèse, 357.
Perina, 288.
Perne, 469.
Péronnet (Gustave), 114.
Perrelli, 5, 20, 59.
Perrin (A.), 26.
Perrin (Emile), 30, 38, 407.
Perronet-Thompson (M. T.), 73.
Perrot, 165, 194, 277.
Persiani (Mme), 119, 134, 238, 471.
Pérù (Henri), 143.
Petit-Brière (Mlle), 132, 345, 407.
Petitpierre, 28.
Petitpas (Mlle), 407.
Pfeiffer (Georges), 28.
Picart (Mlle), 123, 251.
Piccolomini (Princesse Dona Maria), 456.
Piermarini, 219.
Pierre-Laurent, 301.
Pierson-Bodin (Mme), 57.
Piette, 29.
Pilet, 44, 100, 451.
Pillevesse, 251.
Pibiard, 262.
Pischek, 222, 247.
Pacci, 231.
Placet, 303.
Planard (de), 89, 265.
Pleyel (Camille), 158.
Pleyel (Mme), 69, 86, 151, 175, 182, 406, 470.
Plouvier (Ed.), 389.
Plunkett (Mlle), 22, 255.
Poindrelle (Mme), 196.
Poinsot (Mlle), 11, 22, 70, 78, 125, 206, 210, 278, 287, 373.
Poise, 263.
Poisot (Charles), 389.
Ponchard, 59, 123, 141, 251, 287.
Ponchard (fils), 179, 393.
Ponchard (Mme Charles), 59, 141.
Poniatowski (Prince), 238.
Poniatowski (Princesse), 238.
Pontus de Thyard, 61.
Porto, 341.
Pothin, 262.
Potier (Henri), 275.
Potier (Mme), 156, 335.
Pougaud (Mlle), 78.
Pouilley (Mme), 166.
Poultier, 82, 229.
Poussard (Horace), 119, 158, 471.
Pozzolini, 307, 351.
Prévost (Eugène), 175.
Printz, 154.
Priora (Mlle), 22, 78, 393.
Priuli (Baron Louis), 247.
Protet, 308.
Prudent (Emile), 55, 69, 142, 151, 175, 190, 287, 377, 463, 479.
Prumier, 246.
Prumier (fils), 466.
Puget, 94, 142.
Puzzi, 279.
Puzzi (Mme), 279.

Q

Quinault, 39.

R

Raby (Mme), 149.
Rachel (Mlle), 82, 133, 254.
Raimondi, 288, 333.
Reber (Henri), 92, 246, 300.
Régnier, 213.
Régnier (J.), 206.
Reicha, 174.
Reichel, 5, 11, 84.
Reichert, 29, 230.
Reissiger, 119, 270.
Reiter, 143.
Reiter (Mme), 143.
Rembielinski, 251.
Remengi, 456.
Renaud (Mlle), 391.
Réty, 247.
Révial, 251.
Revilly (Mlle), 9, 58, 196, 222, 393.
Rey (Mlle), 251, 466.
Rey-Sainton (Mme), 62.
Reyer, 386.
Reynier (Léon), 83, 294.
Rhéal (Sébastien), 391.
Ribes, 50, 462.
Riccardi, 22.
Ricci (F.), 27, 231.
Ricci (L.), 23
Richomme (Auguste), 399.
Rigel, 478.
Righini, 408.
Rillé (L.), 182, 214.
Rignault (Emile), 77.
Rigolat (Mme), 251.
Rimbaut (Mlle), 261.
Riquier, 58, 230, 260.
Riquier Delaunay, 173, 206.
Ritter de Corcelles (Mlle), 34.
Rodriguez (Mlle), 251.
Roger, 6, 12, 22, 46, 59, 78, 87, 101, 132, 139, 173, 198, 216, 223, 247, 254, 264, 270, 288, 293, 307, 340, 356, 364, 406, 470, 479.
Roger de Beauvoir (Mme), 133.
Rollet (Auguste), 215.
Romainville, 479.
Romberg, 251.
Romieu, 39, 465.
Roncherayes, 400.
Ronconi, 27, 80, 127, 247, 295, 331, 452.
Ropicquet, 63, 308.
Roqueplan (Nestor), 364, 381.
Rosa (Mlle Eugénie de), 133, 223.
Rosati, 223.
Rosellen (Henri), 39, 53, 67, 134, 331, 378, 389.
Rosenhain, 21, 46, 391, 478.
Rossi (B.), 134.
Rossini, 30, 117, 219, 238, 270, 338, 373, 405.
Rotter, 451.
Roubaud de Cournand (Mme), 37.
Rousseau (aîné), 44.
Rousseau (J. J.), 375.
Roussette (Aimé), 451.
Rouvroy (Mlle), 10, 66, 303, 365, 462.
Rouy (Mlle Hersilie), 113, 196.
Rubinstein, 256.
Rudersdorf (Mme), 79, 119, 158, 207.

S

Sabattier, 405, 467.
Saint-Evremont, 26.
Saint-Georges (de), 54, 129, 223, 255.
Saint Léon, 46, 341.
Saint-Saens (Camille), 25, 454
Sainte-Foy, 58, 97, 122, 148, 179, 260, 301, 356, 391, 479.
Sannazaro (Mlle), 47.
Sauder (Mme), 251.
Sapin, 78, 213, 214, 261, 466.
Sarmiento, 461.
Sauret, 261.
Sauvage, 97, 300.
Sauvaget, 251.
Savart, 251.
Savary, 143, 251.
Sax (Ad.), 27, 60, 70, 153, 278, 308, 463
Saxe-Cobourg (le duc de), 47, 194.
Shaberck, 471.
Scheibe (J. A.), 249.
Schimon (Ad.), 359, 471.
Schindelmeiser, 456.
Schindler (A.), 346, 381, 451, 455.
Schlosser, 141, 174, 468.
Schlottmann, 278.
Schnabel, 262.
Schneider (J.), 359.
Schneider (F.), 270.
Schmitzhoeffer (J. M.), 339.
Schœffer, 470.
Schott, 181.
Schrœder Devrient (Mme), 199.
Schubert (Franz), 467.
Schulhoff, 95, 397.
Schülz, 34.
Schumann (R.), 262, 270.
Schumann (Mme), 262.
Schütz, 28.
Schutz Odosi (Mme), 331.
Schwartz (Mme), 331.
Schwœderlé, 479.
Schwenké (J. F.), 372.
Scribe (Eugène), 78, 129, 190, 374, 393, 476.
Scudo (E.), 135.
Seghers, 174, 351, 454.
Séléne, 479.
Séligmann, 95, 397.
Sélmer (Frédéric), 346.
Serrato (Mlle Marie), 43.
Servais, 23, 158, 198, 264.
Seveste (E.), 70.
Seveste (J.), 125, 361.
Shannon, 214.
Silverstolpe (F. S.), 23.
Simon (Jules), 165.
Sims-Reeves, 45.
Sivart, 21.
Sivori, 191, 351, 479.
Skopetz (Mlle Delphine), 98.
Sontag (Mme), 13, 63, 112, 119, 191, 207, 264, 307, 331, 341, 351, 463.
Sosse (Mlle), 23, 216.
Sombre, 214.
Sowade 382.
Sowinski (A.), 21, 287, 378.
Sparre (comtesse de), 59.
Spézia (Mlle), 451.
Spohr, 230, 270.
Spontini, 40, 235.
Spontini (Mme veuve), 222.
Stadtfeld, 11, 255.
Stahl, 191.
Stamaty, 84, 92, 99, 123, 140, 148.
Staudigl, 175.
Stecchi-Bottardi, 452.
Steenakers, 469.
Steiner-Beaucé (Mme), 156, 206, 238, 340.
Steinkuhler, 308.
Stern, 143.
Stockhausen, 143.
Stoltz (Mme), 62, 181, 279, 407.
Strantz (Mme), 346.
Strauss, 324.
Stroeken, 471.
Stubb (Mlle), 25.
Sujol, 261.
Susini, 479.
Sussmayer, 357.

T

Taccani-Tasca (Mme), 19, 43, 79, 106.
Taglioni (Mlle), 131, 374.
Taite, 246.
Talexy (A.), 275, 389.
Tallon, 301.
Talmon (Mlle), 247, 451.
Tamberlick, 247, 294, 452.
Tamburini, 87, 134, 238, 474.
Tariot, 21, 251, 356, 405.
Taskin (Pascal), 151.
Taubert, 46.
Taylor (baron), 70, 158, 341, 358.
Tedesco (Mme), 22, 70, 132, 139, 150, 270, 287, 341, 359, 364.
Teisère, 456.
Telle, 63.
Tellefsen, 99, 106.
Terry (Léopold), 220.
Thalberg (Sigismond), 83, 156, 270, 359, 471.
Thillon (Mme Anna), 125.
Thomas, 134, 251.
Thomas (Ambroise), 214, 219, 266, 404.
Thouvenel (Mlle), 46.
Tilmont, 165, 405.
Titchatscheck, 40.
Tosi (Antoine), 341.
Tournier, 247.
Trémont (baron de), 223, 766, 320, 341, 356.
Triebert, 59, 166, 219.
Tronquier (Mlle), 251.
Truy, 251.
Tuczek (Mlle), 40, 216, 270.
Tulou, 262

U

Ucelli (Mme), 406.
Ugalde (Mme), 58, 122, 140, 173, 206, 323, [340, 356, 391, 393.
Ungher (Mme), 27.
Urbin, 219.
Urso (Mlle), 44, 251.

V

Valgalier, 456.
Van der Boorn, 230.
Van der Heyden, 294.
Van der Doës, 475.
Van Gelder, 106.
Varney, 10, 181, 364.
Vaslin, 251.
Vast, 250.
Vautier (Mlle), 25, 92, 1
Vavasseur (Mlle), 26, 144
Vazelle (Mlle), 20, 113.
Véra-Lorini (Mme), 20, 1
471.
Verken (Mlle), 230.
Verdi, 279, 294, 460.
Verdini (Mme), 471.
Vermeulen, 231.
Vervenne (Mlle), 230.
Verroust, 106, 222, 292, 47
Verroust (jeune), 222.
Versey (Mme de), 480.
Verwoitte (Ch.), 206, 284
Viardot (Mme), 340.
Viault, 247, 251, 466.
Vibrans (Mlle Mathilde), 48
Vidal (Mlle), 123, 181.
Viellhorski (comte), 200.
Viénot (E.), 315, 389.
Vieuxtemps, 127, 222, 23
255, 294, 346, 380, 46
Villaufray, 261.
Villeblanche, 64.
Villers (Mlle), 251.
Viola (Mlle), 382.
Viotti, 251.
Viret, 140.
Visconti, 122
Vitalini (Mme), 331.
Vivier, 60, 94, 117, 19
270, 331, 408, 463.
Vogt, 262.
Voiron (Mlle), 54.
Voss (Ch.), 85, 191, 199, 21

W

Wagner (Richard), 186, 19
201, 209, 225, 242, 257
Wagner (Mlle Johanna), 1
45, 79, 104, 142, 18
308, 316, 359, 380, 471.
Waldteufel, 151, 182, 455.
Wartel (F.), 59, 156, 451.
Wartel (Mme), 70.
Watteau (Mlle), 123, 251.
Weber (C. M. de), 29.
Weber (Mme Caroline de), 7
Wehle, 341.
Weigl (J.-B.), 247.
Weiss, 408.
Wekerlin, 11, 406, 174, 21
Werken (Mlle), 293.
Wertheimber (Mlle), 58, 7
122, 142, 316, 356, 39
478.
Westerstrand (Mlle), 23
254, 293, 316.
Wicart, 251, 261, 381.
Widemann (Mme), 55
Widor, 323, 330.
Willent, 158.
Willis, 17.
Wilmers (B.), 63.
Winterfeldt (Rodolphe de),
Wœstine (E.), 364.
Wolff (A.), 148.
Wolvecler, 218.
Worms (Mlle), 448.
Wuck Sabatié, 276.
Wuille, 230.

Y

Young, 479.
Yung, 307.

Z

Zanchioli (Mme), 407.
Zanni de Ferranti, 87.
Zeer (Mlle A.), 247, 382.
Zeger, 95.
Zimmermann, 78, 263.
Zolobodjean (Mlle), 246, 24

TABLE DES RÉDACTEURS.

ADAM (Ad.), 117.
BLANCHARD (Henri), 4, 9, 11, 19, 20, 25, 36, 42, 50, 57, 58, 66, 75, 82, 89, 92, 97, 98, 105, 113, 121, 122, 132, 140, 147, 148, 155, 173, 178, 196, 219, 237, 241, 260, 265, 276, 284, 292, 300, 314, 330, 338, 349, 374, 379, 386, 389, 397, 405, 451, 467, 468, 476.
BOURGES (Maurice), 37, 179, 211, 268, 460.
DAMCKE (B.), 451.
FÉTIS (père), 3, 17, 33, 73, 137, 145, 153, 185, 193, 201, 209, 225, 242, 257, 281, 289, 297, 325, 333, 353, 361, 401, 457, 473.
FÉTIS (Edouard), 177, 203, 375, 449, 468.
HÉQUET (Gustave), 9, 36, 49, 65, 81, 301, 336, 345, 361, 375, 461.
KASTNER (Georges), 52, 85.
KREUTZER (Léon), 313, 319, 329, 356, 369, 38
395.
LA FAGE (Adrien de), 52, 235, 254, 267, 378.
MULDER (Mme Lia), 187.
RELLSTAB (L.), 100, 254, 293, 358, 380, 407.
SELIGMANN (P.), 385.
SMITH (Paul), 1, 129, 156, 196, 217, 227, 233, 37

Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Ce, rue Bergère, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 1. | 4 Janvier 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Londres. Delisy et Cie, 13, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Lans.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue de l'année 1851, par **Paul Smith.** — Exposition universelle de Londres (17e lettre), par **Fétis** père. — Auditions musicales et albums, la *Négresse et le Pacha*, l'*Imagier de Harlem*, par **Henri Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

Les étrennes que nous offrons à nos abonnés, **les Quarante Mélodies de Schubert,** ainsi que l'**Album Musard,** sont à leur disposition; nous les invitons à les faire retirer immédiatement.

REVUE DE L'ANNÉE 1851.

Le siècle a cinquante-deux ans sonnés ; nous ne lui disons pas cela pour lui être désagréable. Il a encore quarante-huit ans devant lui pour faire de bonnes, de belles, de grandes choses, et c'est assez joli, puisqu'il est reconnu, en théorie et en pratique, que les siècles ne vieillissent pas, malgré le progrès de l'âge, et qu'ils sont tout aussi jeunes à l'heure où ils finissent qu'à celle où ils avaient commencé.

En ce moment, nous n'avons qu'à voir et qu'à compter ce que la dernière année est venue apporter au contingent général de ce siècle, si laborieux et si fécond; nous n'avons qu'à estimer sa part de travail et qu'à régler sa part de gloire, en ce qui touche la musique seulement.

Et d'abord, notre grand Opéra, qui, l'année dernière, nous avait donné l'*Enfant prodigue,* et l'année d'auparavant le *Prophète*, s'est un peu reposé sur ses lauriers. Il a travaillé davantage, mais il n'a rien produit d'aussi élevé, d'aussi large, d'aussi important. Il n'a pas joué moins de trois ouvrages lyriques, formant ensemble huit actes : le *Démon de la nuit*, *Sapho*, la *Corbeille d'oranges* ; pas moins de deux ballets, en trois actes chacun : *Paquerette* et *Vert-Vert*. Il a improvisé l'*Intermède des nations*, avec musique et danse. Il a remis au répertoire plusieurs des chefs-d'œuvre qui ne doivent jamais en rester éloignés : *Guillaume Tell*, les *Huguenots*, la *Juive*, la *Muette*, la *Reine de Chypre*; enfin, il a préparé avec ardeur et constance la prochaine apparition du *Juif errant*.

En multipliant le chiffre des ouvrages nouveaux et celui des reprises, le grand Opéra n'a pas épargné les débuts. Il a cherché partout des talents faits ou à faire ; il a produit Mairalt, Merly, Aimès, de Lagrave, Chapuis, Depassio ; il nous a rendu Morelli, Massol, Mlle Masson ; il nous a fait connaître Mlle Poinsot, Marie Dussy et Mme Tedesco dans l'art dramatique et lyrique, Mlles Bagdanoff et Priora dans celui de la danse. A côté de Mme Tedesco, le *Juif errant* nous montrera bientôt Mlle Lagrua, jeune et brillante étoile qui prendra place au firmament.

Mais savez-vous ce que notre grand théâtre a fait de plus heureux, de plus utile, de plus rare en la dernière année ? Il n'a pas fermé pendant un ou deux mois, comme les quatre années précédentes. Il a rompu avec cette habitude de clôture, qui devenait presque une nécessité. Pour la première fois depuis 1847, il a bravé la mauvaise saison et a réussi à la rendre quasi bonne. Les chemins de fer lui ont amené d'un côté ce qu'ils lui enlevaient de l'autre, et par la seule force de son répertoire, par la variété de ses spectacles, il a su appeler dans son enceinte les étrangers, les provinciaux, les Parisiens même, étonnés et contents de retrouver à l'Opéra leur fête quotidienne, trop souvent, trop longtemps interrompue pour cause de réparations et de révolutions.

C'est pendant ces jours d'été si bien employés que Gueymard a pris un si remarquable essor. Il était toujours là, ferme et vaillant, tandis que les spectacles variaient, et aussi les cantatrices. Savez-vous que, dans une seule année, la Fidès, du *Prophète*, la mère par excellence, a été représentée par quatre artistes, successivement, Mme Viardot, l'Alboni, Mlle Masson et Mme Tedesco ?

L'Opéra-Comique, toujours de plus en plus populaire, toujours riche, toujours heureux, n'a pas prodigué les pièces nouvelles. Presque au dernier jour de l'année dernière, il avait représenté cette *Dame de Pique*, dont la vogue lui procura un mois de janvier fabuleux d'affluence et de recettes, le plus beau mois qu'il eût connu jamais, sans parler de février et de mars, qui vinrent à la suite. Il se reposa donc, et ne donna qu'à son aise *Bonsoir, monsieur Pantalon*, *Raymond* ou le *Secret de la Reine*, la *Scrofina*, le *Château de la Barbe-Bleue,* huit actes en tout de pièces nouvelles ; mais les reprises furent plus nombreuses, et à leur tête se place naturellement celle de *Joseph*, monté avec autant de soin, de dépense et de luxe qu'une pièce inédite. Celle du *Tableau parlant* et celle du *Calife de Bagdad* avaient aussi fait merveille. Le *Fidèle Berger* en appela d'une sentence injuste et gagna son procès. La *Vieille*, le *Diable à l'école*, l'*Eau merveilleuse*, le *Concert à la Cour*, la *Fille du Régiment*, les *Porcherons* réclamèrent également leur place au soleil de l'affiche, et furent reçus avec faveur. Les débuts se succédèrent : Riquier-Delaunay, Coulon, Dufrêne, Mlles Lemaire, Petit-Briere, Talmon, s'essayèrent avec succès; bientôt Mlles Wertheimber et Favel les suivront dans la lice ; plusieurs ouvrages nouveaux, plusieurs reprises sont sur le chantier.

Le théâtre Italien a vaillamment continué sa lutte courageuse. Au commencement de l'année, il s'appuyait sur la renommée et la voix de Mme Sontag. Quand la saison allait finir, Sophie Cruvelli se présenta et les bravos éclatèrent, la foule accourut. Dans ces derniers mois, c'est encore Sophie Cruvelli qu'on applaudit et qu'on rechercha de préférence, entourée de Guasco, de Belletti, de Calzolari. N'oublions pas le début charmant de Caroline Duprez sur ce théâtre, où elle vint faire son premier pas, d'abord accompagnée de son illustre père dans

Lucia di Lammermoor, puis de Lablache dans l'*Élisir d'amore*. N'oublions pas les preuves de talent données par Ida Bertrand dans l'une et l'autre saison, tantôt avec Mme Sontag, tantôt avec Mme Barbieri Nini, étoile un peu effacée, quoique lançant parfois encore des feux éblouissants. En 1851, le théâtre Italien a donné deux opéras nouveaux : la *Tempesta*, le *Tre Nozze*, et, chose unique en pareil lieu, il a produit une danseuse nouvelle, Mlle Rosati. On sait trop par quelle fatalité cruelle l'événement de la danseuse nuisit à celui de l'opéra, dont la fortune avait été si brillante, si doublement nationale chez nos voisins. La danseuse faillit succomber : par bonheur elle ne perdit que ses ailes, qui ont repoussé depuis ; mais Mme Sontag et Lablache s'en allèrent. La *Tempesta* fut privée à la fois de sa Miranda et de son Caliban.

L'éternelle question du troisième théâtre lyrique s'était réveillée : elle s'agitait avec tant de force, qu'on finit par la résoudre, et que la création d'un opéra national fut décidée, toujours au boulevart du Temple, afin que la question ne mourût jamais. Oui, mais le nouveau théâtre?... Ah ! c'est bien de cela qu'il s'agit. Le nouveau théâtre a pris pour domicile la salle de feu le Théâtre-Historique, et, sans peur comme sans reproche, il a ouvert ses portes au public du boulevart et de tous les quartiers, en donnant *Mosquita la Sorcière*; et puis il a donné *Murdock le bandit*, et puis la *Perle du Brésil*, le tout entremêlé des reprises du *Barbier de Séville*, de *Ma Tante Aurore*, du *Maître de Chapelle*, des *Rendez-vous bourgeois*, d'*Ambroise*, de *Maison à vendre*. Il paraît que la salle aussi était à vendre, car les journaux et les affiches l'ont annoncé. Maintenant *la Butte des Moulins* va paraître : c'est un opéra en trois actes, dont M. Adrien Boïeldieu a écrit la partition.

Bonne chance au nouveau théâtre et au nouvel opéra, et puisse l'éternelle question être enterrée à tout jamais ! Ce qu'il y a de certain, c'est que déjà beaucoup de jeunes artistes ont prouvé là qu'ils avaient du talent, qu'ils méritaient de vivre et de bien vivre, Meillet, Ribes, Mlle Duez et tant d'autres ! Remarquez en passant que presque tous ces artistes, ces débutants du nouveau théâtre, comme ceux du grand Opéra et de l'Opéra-Comique, sont des enfants du Conservatoire de Paris. Ce qu'il y a de certain encore, c'est que le nouveau théâtre a servi au début de Félicien David, comme compositeur dramatique : c'est un titre qu'il peut faire valoir, car sans le nouveau théâtre, Félicien David attendrait peut-être encore ; Xavier Boisselot et son excellente partition de *Mosquita la Sorcière* attendaient bien depuis quatre ans !

A propos de compositeurs dramatiques, l'année dernière en a vu commencer plusieurs : Rosenhain avec le *Démon de la nuit*, Gounod avec *Sapho*, Félicien David avec la *Perle du Brésil*, tous les trois à Paris ; à Londres, Thalberg avec *Florinda* ou *les Maures en Espagne* ; à Bruxelles, Duprez avec l'*Abîme de la Maladetta*; cinq tentatives, cinq succès et autant d'espérances diverses d'âge et de qualité.

Cependant les grands théâtres italiens de Londres ont persisté dans l'unique système aujourd'hui possible, celui de la traduction de nos opéras français. Ils se sont disputé et arraché l'*Enfant prodigue*. Le théâtre de Sa Majesté a gagné de vitesse celui de Covent-Garden. Le *Fidelio*, de Beethoven, avec Sophie Cruvelli pour interprète, a seul balancé la vogue de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots*, du *Prophète*, de la *Juive*, de la *Muette* et autres produits du libre échange.

Après les opéras, faut-il citer les concerts? Faut-il rappeler ceux de Prudent et de Vieuxtemps dans la salle nouvelle de l'Association des artistes musiciens, d'abord inaugurée par un bal si brillant? Faut-il noter les fêtes musicales de Troyes données par cette même association, le troisième festival de Lille, les concerts de Mme Pleyel à Lyon et à Marseille, ceux des trois élèves de Bériot à Bruxelles et à Paris?

Pardon, mais nous avons omis d'inscrire le voyage triomphal de Roger en Allemagne, l'éclatant séjour de Mme Stoltz à Lisbonne, et, en réparant notre faute, nous constaterons l'immense succès du *Prophète* à Marseille, à Toulouse, à Bordeaux, à Lyon.

Nous ajouterons qu'Henri Herz est revenu de ses courses transatlantiques, que Mlle Wilhelmine Clauss et Graever, deux éminentes pianistes, sont arrivées parmi nous.

Ceci nous ramène aux concerts. Il y a quelques mois à peine, Paris comptait quatre grandes sociétés. La première, la plus ancienne et la plus illustre, c'était la Société des concerts fondée par Habeneck au Conservatoire; la seconde, par ordre de date, était celle de l'Union musicale ; la troisième, la grande Société philharmonique, et la quatrième, la Société Sainte-Cécile, fondée par M. Seghers, naguère chef de celle de l'Union. Aujourd'hui, ce nous semble, deux sociétés seulement se disposent à rouvrir leur sanctuaire, la première et la quatrième, la Société des concerts et la Société Sainte-Cécile, dont les progrès ont été rapides et constants.

Un architecte, un artiste, un entrepreneur des plus entreprenants, un homme de génie peut-être, s'était rencontré (il s'en rencontre quelquefois) qui avait conçu l'idée tant de fois conçue, tant de fois essayée, d'une salle de concert telle que Paris n'a jamais pu en avoir, construite d'après toutes les conditions, exigences et fantaisies de l'acoustique, d'une salle sonore comme un Stradivarius, dans laquelle on aurait joué même le grand opéra, suspendu l'orchestre dans les frises et logé les chœurs à la place du lustre ! Nous voulons parler de la salle Barthélemy, qui coûte à son auteur toute sa fortune, et bien au-délà. Mais aussi pourquoi son auteur a-t-il relégué son rêve, sa chimère, son panthéon musical, dans un quartier perdu? Hélas ! mille fois hélas ! l'édifice monumental qui devait servir de temple à la mélodie et à l'harmonie est devenu, faute de mieux, l'asile du bal Arban. Le Panthéon s'est changé en guinguette. *Sic transit gloria !* L'éclair ne passe pas plus vite, et un éclair qui coûte un demi-million !

De la salle Barthélemy à la nécrologie il n'y a qu'un pas.

La musique a perdu en artistes français, ou adoptés par la France : Spontini, le grand compositeur de l'époque impériale, dont le génie, qui s'enflamma et s'éteignit dans un si court espace de temps, rayonnera pourtant sur les siècles ; Gaspard Roll, que l'Institut avait couronné en 1814, qui partit pour Rome et en revint pour jouer de la contre-basse au théâtre Italien ; Chollet, jeune pianiste et organiste ; Hippolyte Colet, professeur au Conservatoire ; Pastou, décoré du même titre ; Joseph Mengal, habile instrumentiste, auteur de quelques partitions ; Philippe Berr, chef distingué de musique militaire ; Henri Streich et Meurget, organistes ; Richelmi, chanteur de romances.

En artistes étrangers, la liste funèbre nous fournit : Lortzing, compositeur populaire en Allemagne ; Charles Moeser, qui mourut doyen des violonistes du même pays ; Joseph Mainzer, l'auteur de l'opéra en *ré*, composition funeste à l'autorité du critique et du professeur, par suite de laquelle il s'exila de la France, pour n'avoir pas su changer de ton ; Sedlaczek, le flûtiste ; Joseph et Karl Serrati, facteurs d'orgues à Bergame ; Ruffini, chanteur italien ; Rungenhagen, chef de l'Académie royale de chant à Berlin ; Mlle Ebeling, jeune et belle cantatrice suédoise.

A ces noms il faut encore ajouter ceux de Dorvo, qui mourut le doyen des auteurs dramatiques français ; de Dupaty et de Capelle, qui avaient écrit des poëmes d'opéra ; de Dubois, qui avait dirigé plusieurs théâtres, y compris notre première scène lyrique ; de Mme Sieber, veuve du célèbre éditeur.

L'illustre auteur de *Freischütz* et d'*Oberon*, Charles-Marie de Weber était mort depuis bien des années ; dans la dernière seulement l'idée pieuse d'élever un monument à sa gloire a reçu un commencement d'exécution.

Spontini laissait un siége vacant à l'Académie des beaux-arts : Ambroise Thomas a recueilli son héritage.

Notre premier organiste et professeur d'orgue, le maître de tant d'élèves devenus maîtres à leur tour, M. Benoist a obtenu la croix de la Légion d'honneur, méritée par ses longs services.

Tels sont les événements grands ou petits, tristes ou joyeux, qui ont marqué le cours de la défunte année ; mais l'événement capital qui la distingue entre toutes et suffirait à son illustration séculaire, c'est l'Exposition universelle de Londres, c'est la cour plénière de l'industrie et de l'art, ouverte à tout venant dans une cité jadis ennemie, et qui n'est

plus aujourd'hui que rivale, et rivale généreuse, hospitalière, de notre ville de Paris, comme l'Angleterre n'est plus et ne sera plus jamais, nous l'espérons, que l'émule pacifique de notre chère France.

L'Exposition universelle de Londres, c'est le fait historique dont la hauteur se dresse à l'horizon du temps et domine tout le reste, comme la flèche d'une cathédrale domine tout, palais et maisons. Nous devons, nous particulièrement, à cette mémorable Exposition les belles et savantes lettres dans lesquelles M. Fétis, en rendant compte de l'état actuel de l'industrie et de l'art, embrasse leurs annales entières et illumine le présent par le passé. Ces lettres réunies formeront un beau livre, dans lequel nos industriels et nos artistes iront chercher leurs titres de noblesse, un souvenir en même temps qu'une leçon.

Et comme toute médaille a son revers, l'Exposition universelle de Londres a enfanté le gigantesque projet des grandes fêtes de l'industrie, qui devaient durer huit jours, et des trente jours de plaisir, qui n'en ont pas même donné un! Mais silence! Ne troublons pas la paix des morts. L'année 1851 n'est plus: que ses folies lui soient légères, puisqu'en somme elle a eu tout ce qu'il fallait de sagesse, d'activité, de talent et de succès réel pour se les faire pardonner!

PAUL SMITH.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(DIX-SEPTIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

Bien que l'importance des proportions dans la construction des diverses parties d'un orgue fût dès longtemps connue; que Salomon de Caus en eût traité théoriquement dans son livre intitulé: *Les Raisons des forces mouvantes*, publié en 1615; que Mersenne, dans son *Harmonie universelle* (Paris, 1636), l'eût fait avec plus de développement, et mieux encore le bénédictin dom Bédos, dans son livre célèbre de l'*Art du facteur d'orgues*; néanmoins il restait beaucoup à faire pour déterminer *à priori* les proportions exactes de toutes les parties de ces vastes machines, qui, s'enrichissant chaque jour davantage de ressources nouvelles, ne peuvent arriver à la perfection que par l'équilibre, l'harmonie de ces diverses parties, et par la simplicité des moyens. Il y a environ quinze ans que j'ai rendu compte, dans la *Gazette musicale*, des travaux entrepris à ce sujet par M. Tœpfer, organiste de la cour à Weimar, ainsi que du livre intéressant dans lequel il a consigné les résultats de ses recherches et de ses observations. Postérieurement, M. Aristide Cavaillé, après avoir consulté pendant ses voyages l'état actuel de la facture des orgues en Allemagne, en Hollande, en France et en Angleterre, s'est attaché, avec une rectitude remarquable de jugement, et à l'aide de connaissances étendues et d'un esprit fécond en ressources ingénieuses, à fixer rigoureusement les proportions dans l'emploi et la distribution de la force motrice, dans les fonctions du mécanisme, dans la composition des jeux ou genres de voix, dans leur diamètre, eu égard à la qualité sonore nécessaire, à la manière dont le vent agit sur les tuyaux pour le timbre voulu, enfin à l'harmonie générale qui doit résulter de leur réunion. Aucun facteur d'orgues, à ma connaissance, n'est allé, jusqu'à ce jour, aussi loin que lui dans la conception de l'ensemble et des détails d'un grand orgue. L'examen attentif que j'ai fait de ses instruments m'a convaincu aussi que personne ne l'a égalé dans le fini du travail, dans l'égalité de tous les jeux sur toute leur étendue, et dans leur parfaite harmonie.

Il était impossible qu'un artiste de cette valeur ne fût pas frappé des avantages du *levier pneumatique*, introduit en France par son inventeur, M. Barker, de Bath. J'ai déjà dit ailleurs en quoi consiste ce mécanisme, qui a pour objet de vaincre la résistance des claviers des orgues, et de les rendre aussi faciles sous les doigts de l'organiste que le clavier d'un piano. Je rappellerai seulement ici que ce mécanisme est un intermédiaire placé entre le clavier et les soupapes des sommiers, qui, au moyen de l'air comprimé dans de petits soufflets correspondant à chaque touche, annule toutes les résistances. MM. Cavaillé furent les premiers facteurs français qui firent usage de ce mécanisme dans le grand orgue de Saint-Denis et dans celui de Saint-Roch. Depuis lors, M. Aristide Cavaillé a perfectionné cette belle découverte dans ses orgues admirables de l'église de la Madeleine et de celles de Saint-Vincent-de-Paul, en faisant agir le levier pneumatique, non-seulement sur les claviers réunis, mais sur les claviers séparés, pour les combinaisons d'effets qui exigent leur séparation.

Un nouveau perfectionnement très-important a été imaginé par le même artiste pour donner au clavier des pédales une puissance et une richesse d'harmonie qu'on n'avait jamais pu leur donner dans d'autres instruments, toutes conditions égales d'ailleurs. Il avait remarqué que les basses des claviers à la main sont rarement employées par les organistes de grand talent, parce que la main est souvent employée à des parties intermédiaires pendant que la basse se joue avec le clavier des pédales. Pour utiliser ces basses restées sans emploi, M. Cavaillé a imaginé un ingénieux mécanisme (qu'il ne faut pas confondre avec l'ancienne *tirasse*), au moyen duquel il réunit à volonté aux jeux placés sur le sommier du clavier de pédales, les richesses des basses de tous jeux de l'orgue.

M. Cavaillé ne mérite pas moins d'éloges pour les perfectionnements qu'il a introduits dans le système des tuyaux par l'introduction des jeux harmoniques dans l'orgue, par les proportions des parois de ces tuyaux et par le choix des matériaux. Dans ses beaux ouvrages de la Madeleine, du temple de Panthemont et de Saint-Vincent-de-Paul, il n'a fait usage, pour la formation de ses jeux, que de sapin rouge du Nord et d'étain coulé en planche et écroui au martinet. Ses observations lui ont démontré que les parois épaisses des tuyaux, outre qu'elles sont une garantie de la solidité de l'ouvrage, favorisent la répercussion des ondes sonores, et donnent conséquemment plus de rondeur et de puissance aux sons. Cette observation est conforme à la théorie de la construction des instruments à archet et des instruments de cuivre. En général, dit M. Cavaillé, les grands tuyaux, dans la plupart des orgues, ont des parois trop faibles comparativement à ceux des octaves supérieures ou des jeux aigus.

A l'égard des jeux harmoniques, bien que le phénomène qui s'y manifeste fût connu des physiciens et eût été soumis au calcul par Daniel Bernouilly, on n'avait considéré ce phénomène que comme un fait curieux dont on n'avait pas aperçu la possibilité d'application dans l'orgue. Voici les observations qui ont conduit MM. Cavaillé à la conception des jeux de cette espèce. On sait que les nombres de vibrations des tuyaux d'orgues croissent en direction inverse de la diminution des longueurs, comme cela se remarque dans les cordes vibrantes. Il suit de là que si l'*ut* grave du clavier fait une vibration, son octave supérieur, dont le tuyau n'aura que la moitié de longueur, en fera deux; la seconde octave, qui n'aura que le quart de la longueur du premier *ut*, fera quatre vibrations; le quatrième *ut* sera réduit au huitième de la longueur du premier et fera huit vibrations; enfin, le cinquième *ut* (aigu), ne sera en dimension que le seizième du premier, et fera seize vibrations. Mais la diminution progressive du volume des tuyaux sera dans une proportion bien plus considérable, car les volumes de ces tuyaux, aux différentes octaves, sont entre eux comme les cubes des proportions linéaires; en sorte que l'*ut* octave du son grave n'a que le huitième de son volume; l'*ut*, seconde octave, le soixante-quatrième; le quatrième *ut* n'est que le cinq cent seizième du premier, et enfin, l'*ut* cinquième n'a que le quatre mille quatre-vingt-seizième du volume du premier. Or, si l'on admet (indépendamment de la force et de la quotité) que le volume du son d'un tuyau augmente ou diminue avec le volume d'air que contient sa capacité, on comprendra par ce qui vient d'être dit, la rapidité avec laquelle les sons d'un jeu décroissent en volume du grave à l'aigu, et l'on ne sera plus étonné de la faiblesse et de la maigreur des tons élevés de l'orgue en comparaison des basses. Pour pallier cette imperfection, les facteurs d'orgues habiles embouchent

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50 et 51.

faiblement les basses et les desssus avec force ; mais cette ressource a pour grave inconvénient d'affaiblir la sonorité des basses et de rendre les dessus secs et criards.

Cela constaté, MM. Cavaillé, préoccupés du désir de trouver un remède à cette imperfection, ont remarqué que dans les instruments à vent, le même tube qui fait entendre les sons graves produit aussi leurs harmoniques, d'où résulte que les sons ne s'amaigrissent pas aux octaves aiguës. La comparaison d'un même son produit par la flûte traversière et par la petite flûte, leur a fait voir combien le premier instrument donnait de rondeur et de moelleux à ce son, tandis que le second n'en produisait qu'un maigre et criard. Ils conçurent alors le projet de donner aux tuyaux des octaves élevées des diamètres plus considérables que ceux indiqués par les proportions décroissantes indiquées ci-dessus, et d'en faire de véritables harmoniques de l'octave grave. Leurs premiers essais en ce genre furent placés à l'exposition de 1839, et furent l'objet des éloges du jury, et particulièrement du savant acousticien Savart. C'est ainsi que ces artistes ont été conduits à la conception des basses et sous-basses harmoniques de 8 et de 16 pieds, ainsi que de la flûte harmonique de 8 pieds et de la trompette harmonique. Ces beaux jeux donnent aux orgues de Saint-Denis, de Saint-Roch, de la Madeleine et de Saint-Vincent-de-Paul, la rondeur, la puissance et le moelleux qu'on y admire.

Après tant d'innovations heureuses et de perfectionnements, et en présence des belles dispositions et du fini du travail qu'on remarque dans les ouvrages de MM. Cavaillé, ne nous étonnons pas des éloges sans restriction accordés par le jury choisi pour la réception de l'orgue de la Madeleine à ces artistes si distingués, et particulièrement à M. Aristide Cavaillé, qui en avait conçu l'exécution. Ce jury, présidé par M. le baron Séguier, était composé de MM. le baron Cagniard de Latour et Savart pour l'acoustique; Erard, Davrainville et Hamel pour la facture; Lefébure-Wély, L. Séjan, Simon et Fessy, organistes; Adolphe Adam et Ambroise Thomas, compositeurs. Ses conclusions, exprimées par l'organe de son rapporteur, sont celles-ci :

« Tout ce travail est admirablement conçu; la disposition en est claire; rien ne s'y trouve gêné ou embarrassé; on peut circuler partout; chacune des pièces qui composent ce mécanisme compliqué peut être facilement démontée pour être réparée au besoin. Les tirages et les autres mouvements agissent avec une précision parfaite; la direction des forces est observée partout avec une exactitude rigoureuse; la distribution de l'air est calculée de manière à ne pas être en excès pour un seul des plus petits tuyaux, et pour fournir abondamment à la dépense des plus grands jeux réunis, sans qu'il en résulte la moindre altération appréciable.

» La partie sonore de l'instrument n'est pas moins digne d'éloges; les jeux, essayés chacun en particulier, tuyau à tuyau, puis réunis l'un à l'autre, et enfin tous ensemble, ont réuni toutes les conditions de *timbre, d'égalité, de douceur et de force.*

» La partie matérielle de l'orgue est aussi remarquable par le choix des objets dont elle se compose que par son exécution. Non-seulement l'investigation la plus minutieuse ne saurait y trouver le plus petit défaut, mais encore on y remarque une perfection de main-d'œuvre dont la facture d'orgues n'avait pas encore donné d'exemple. »

Monsieur, dans ma lettre précédente comme dans celle-ci, je me suis proposé de faire connaître quel est en ce moment l'état le plus avancé de la facture des orgues, et de démontrer qu'à MM. Cavaillé appartient la gloire de l'avoir portée au plus haut point de perfection qu'elle ait atteint. Or, MM. Cavaillé n'ont pas participé à l'Exposition universelle; d'où j'arrive à la conclusion que la situation réelle de l'art n'y a pas été représentée, et que, dans mon compte-rendu des instruments que j'y ai examinés, je n'aurai à parler que du mérite relatif. Cette explication était nécessaire pour ce qui me reste à dire.

Après la manufacture d'orgues de MM. Cavaillé, celle de M. Ducroquet, successeur de MM. Daublaine et Callinet, tient en France la première place. Cette maison, à laquelle on devait le grand orgue de Saint-Eustache, qui a été incendié par un accident funeste, et la restauration de celui de Saint-Sulpice, a fourni beaucoup de bons instruments dans les départements, et a fait un grand nombre de réparations d'anciennes orgues. Si le génie d'invention et la science n'en dirigent pas les travaux au même degré que chez les auteurs de l'orgue de la Madeleine, les principes fondamentaux de l'art y sont mis en pratique, et les soins qu'on y donne aux détails de la facture sont très dignes d'estime.

M. Ducroquet, arrêté sans doute par les immenses difficultés de transport d'un grand instrument de Paris à Londres, et de celles non moins grandes qu'il aurait trouvées pour le monter sur place, s'est borné à exposer un instrument moyen de vingt jeux à deux claviers à la main et clavier de pédales, qui n'a de jeux de 16 pieds ouverts que sur ce dernier clavier. Les claviers du grand orgue et du positif ont une étendue de cinq octaves, et celui des pédales est de deux octaves, d'*ut* à *ut*.

Dix registres sont établis sur le clavier du grand orgue, à savoir, une montre de 8 pieds, une montre conique ou à pavillon de 8 pieds, une *dulciana*, jeu de flûte douce imité des anciennes orgues, un bourdon de 16 pieds, un bourdon de 8 pieds, un prestant de 4, un plein-jeu de cinq rangs de tuyaux, une trompette de 8 pieds, une bombarde de 16, et un clairon de 4. Les jeux d'anches de ce clavier sont placés sur un sommier séparé, et la pression d'air qui agit sur eux est plus forte que celle des jeux de flûtes. Les jeux d'anches de ce clavier, ainsi que le plein jeu, peuvent à volonté se réunir aux jeux du clavier de pédales.

Les jeux du positif, enfermés dans une boîte à jalousies, sont au nombre de huit, à savoir : un bourdon de 8 pieds, une flûte harmonique ou traversière, une basse de viole ou *gambe*, une flûte ouverte de 8 pieds, un prestant de 4, une trompette, un hautbois et basson, divisant par un seul registre toute l'étendue du clavier, et enfin un cor anglais à anches libres. Ce clavier peut être accouplé à celui du grand orgue de trois manières différentes qui donnent autant de variétés d'effets, car l'accouplement peut se faire ou à l'unisson, ou à l'octave supérieure, ou enfin à l'octave inférieure. Ces accouplements, grâce à l'application de l'ingénieux levier pneumatique de M. Barker, se font sans que les claviers offrent plus de résistance à l'action des doigts de l'organiste.

Le clavier de pédales n'a que deux jeux de 16 pieds ouverts, appelés montre de 16, et ophicléide; mais on peut y réunir, au moyen d'une pédale d'accouplement, les jeux du grand orgue. Toutefois il est regrettable que M. Ducroquet n'ait pas donné un peu plus de profondeur à son buffet pour réunir à ces jeux de 16 pieds une grosse flûte de 8; car c'est un fait reconnu que les jeux très-graves augmentent de sonorité, de rondeur et de puissance lorsqu'ils s'unissent à des jeux du diapason moyen.

Au résumé, cet orgue contient 2 jeux de 16 pieds ouverts, 1 de 8 pieds, bouchés, sonnant le 16, 7 jeux de 8 pieds ouverts et 2 prestants. Leur sonorité est bonne, puissante et d'une égalité d'autant plus remarquable, qu'ils étaient mis en comparaison avec des orgues anglaises, dont le défaut principal est l'inégalité. Les jeux d'anches ont du mordant sans dureté et donnent à l'instrument une énergie qui a beaucoup étonné les artistes de Londres. Si l'on considère l'effet que produisait cet instrument, qu'on pourrait appeler de petite dimension, comparativement aux grandes orgues, dans un si vaste local, on ne peut nier que la distinction de la grande médaille décernée à M. Ducroquet est une juste récompense de la supériorité de son travail sur celui de ses concurrents. Mais n'anticipons pas.

A l'égard du mécanisme et du choix des matériaux, il semble impossible qu'il y ait eu concours réel, car tout est digne d'éloges dans le travail de M. Ducroquet. La précision et la rapidité d'action des tirages, les mouvements des abrégés, la bonne construction des sommiers, la disposition claire et sans embarras des diverses parties de l'instrument, nonobstant l'exiguïté du buffet, la simplicité du mécanisme des accouplements et le fini de tous les détails, s'y présentaient sous l'aspect le plus satisfaisant. Tel était le bon effet de l'orgue dont il s'agit, que

ses sons me parvenaient clairs et distincts à des distances considérables, malgré la vaste étendue et l'élévation du local, tandis que d'autres instruments, d'une bien plus grande dimension, cessaient d'arriver à mon oreille à des distances exactement égales; car pour faire mes expériences de comparaison, j'ai compté le nombre de pas, afin de m'assurer que l'éloignement était identiquement le même.

Je l'avouerai, en comparant le travail des facteurs de différentes nations que j'avais sous les yeux et qui résonnait à mon oreille, j'ai vivement regretté qu'un grand orgue français, de la dimension de celui que MM. Cavaillé ont exécuté à Saint-Denis, n'eût pas été placé à l'Exposition; car une occasion semblable ne se retrouvera plus, et l'on ne sait pas en Angleterre ce que peut être un instrument semblable; non qu'il ne s'y trouve en plusieurs endroits des orgues de plus grand développement; par exemple, celui de la cathédrale d'York, qui renferme quatre 32 pieds, onze 16 pieds ouverts, dix sept 8 pieds, une multitude de jeux de récits, de jeux de mutation, pleins-jeux qui, réunis, donnent 21 tuyaux sur chaque touche, deux bombardes de 32 et de 16, 4 trombones et contre-bassons de 16, des trompettes de 8 pieds, etc., faisant un total de 80 registres.

FÉTIS père.

AUDITIONS MUSICALES ET ALBUMS.

M. Paul Henrion. — M. Reichel. — MM. Fumagalli, Perrelli, Bonoldi et Méhul. — M. Giuliani. — Théâtre des Variétés, la *Négresse et le Pacha*. — Mme Martinez. — Théâtre de la Porte-Saint-Martin, l'*Imagier de Harlem*.

Prêtez-moi l'un et l'autre une oreille attentive.

Ce vers de Racine est fort de saison et semble fait pour être adressé par les virtuoses qui nous surgissent non-seulement de toutes les parties de l'Europe musicale, mais encore par les auteurs et les éditeurs d'albums, à l'auditoire qui paie, comme à celui qui ne paie point; car avant tout, ces braves artistes concertants veulent être écoutés.

Pour nous, pauvres critiques, nous payons de notre présence, de notre patience, de notre bienveillance, ces séances musicales, ces concerts, dont les billets sont parfois cotés 15 fr. à la bourse musicale, et qui, pour nous, valent à peine les 15 centimes de port qu'ils nous coûtent, envoyés cavalièrement par la petite poste de Paris. Dernièrement encore, un compositeur russe, charmé de l'indulgence que nous avions montrée à l'égard de la musique facile, dans un de nos articles de la *Gazette musicale*, nous a expédié, d'une des capitales de la Russie, un colis de polkas de sa composition, peu franches, nous ne dirons pas de mélodie et de rhythme, mais de port, qui ne se montait pas à moins de 40 fr. Alceste obligé de payer pour lire les vers du sonnet d'*Oronte*, nous est venu en la pensée. Nous aurions pu nous indigner, comme lui, au reçu de toute cette musique, et dire que

Le mauvais goût du siècle en cela nous fait peur
En voyant ces galops, ces polkas, ces sornettes;
Et qu'un homme est pendable après les avoir faites.

Nous sommes plus poli que l'irritable Alceste; sans nous écrier cependant, comme l'auteur de la *Henriade*:

C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière,

nous dirons franchement à ce compositeur polonais ou russe, et sans intention de jouer sur le mot, qu'affranchi depuis longtemps du joug de l'école musicale, nous ne sommes pas professeur de musique facile, et que nous avons peu compris la nécessité dans laquelle ce monsieur s'est cru placé de savoir l'opinion qu'on aurait à Paris des polkas composées à Saint-Pétersbourg.

Et maintenant, après avoir cité quelques beaux vers de nos premiers poëtes, parlons de ceux qui, à l'époque où nous sommes, pourraient servir à envelopper les bonbons classiques de Berthelemot, Marquis, etc. MM. Flan, Lorrain et Moineaux ne sont pas sans avoir quelques droits à cet approvisionnement. Nous avons entendu dire qu'il est très-difficile de faire de la bonne musique sur de bons vers, et nous sommes de cet avis. L'inspiration mélodique est plus à son aise et se joue mieux sur des paroles médiocres. C'est ce qui est arrivé à M. Paul Henrion à propos de plusieurs de ses romances et de la *canzonnetta* intitulée LA PAVANA, mélodie hardie, originale et chantée délicieusement par Mme Gaveaux-Sabatier à l'audition de l'album de M. Henrion. Nous rendrions un compte plus détaillé de ce recueil s'il nous était parvenu plus tôt; mais ne l'ayant reçu qu'au dernier moment, nous ne pouvons dire que sommairement qu'il est digne des précédents du même compositeur. Dans le concert dont cet album a été le prétexte ou le sujet, on a entendu de fort jolis morceaux de M. Frédéric Brisson, entre autres son *Hymne triomphal*, pour deux pianos, que Mlle Roux, jolie et brillante pianiste, a exécuté triomphalement avec l'auteur: puis *Jadis et Aujourd'hui*, fantaisie en style rétrospectif et actuel mis en contraste ingénieusement. Pourquoi, afin de compléter ce contraste, M. Brisson n'a-t-il pas terminé la première partie de ce morceau par une fugue, sinon complète, du moins par l'exposition avec la réponse au sujet d'un morceau de ce genre? Qui sait? Parce que M. Brisson, qui est un charmant pianiste, ne connaît pas sans doute les règles et les conditions de la fugue. Qui sait encore? Il est peut-être de ceux qui s'en moquent. Ce ne serait pas un crime, ce serait pis, comme disait M. de Talleyrand, ce serait une faute, et même un ridicule. Et puisque nous en sommes sur cette partie essentielle de l'art sans laquelle le style en musique n'a pas d'avenir, nous citerons ici M. Reichel, compositeur allemand, excellent professeur de piano, qui connaît et sait mettre en œuvre toutes les ressources que vous offre la fugue. Ce compositeur consciencieux nous a fait entendre en son domicile artistique un excellent trio pour piano, violon, violoncelle, des études, des sonates pour piano et violon, qui se distinguent par l'inspiration et le savoir. Avec un peu de savoir-faire, M. Reichel serait déjà placé parmi nos bons pianistes-compositeurs.

A propos d'excellents, de grands compositeurs, et d'audition d'albums, nous ne devons pas oublier celui et celle (album et audition) de M. Bonoldi, concert intéressant qui s'est donné dans la salle Sax, et dans lequel les auditeurs ont eu la bonne fortune d'entendre trois charmantes mélodies posthumes et inédites de notre grand Méhul: ADIEUX DU PÈLERIN, RETOUR AU FOYER PATERNEL et le VIEUX PATRE. Ces trois mélodies sont des modèles de chants bien déclamés sous lesquels se distingue une harmonie pure, élégante et pleine de finesse et de petits dessins ingénieux. L'authenticité de cette trouvaille artistique est bien constatée. Il y a dans la forme, dans la mesure, la concision de la phrase musicale et terminative le cachet du maître. M. Emile Deschamps a mis sous ces mélodies des paroles bien adaptées à la musique, bien prosodiées et des sujets tout empreints de cette poésie lyrique et charmante qu'il trouve si facilement. *Le Rêve de Noël*, du même auteur, et *le Captif*, déranger, ont été mis en musique par M. Bonoldi, et entendus avec un vif plaisir par l'auditoire dans ce concert qui offrait un plaisir musical varié. Avec les trois chants du cygne Méhul, on a justement applaudi *Amour et souvenir*, romance pur sang, tendres paroles et musique bien sentie et partant du cœur, par M. Hocmelle, et dite avec une expression profonde et vraie par Mlle Montigny; puis M. Fumagalli, jeune virtuose milanais, d'un talent raide, un peu sec, mais chaleureux et brillant sur le piano, a sillonné ce concert d'une brillante *Etincelle*; il a sonné une *Cloche* d'une charmante harmonie; il n'a pas tenu à lui que tout l'auditoire ne dansât sa jolie *tarentelle de Luisa*, qu'il ne rêvât de son *Nocturne en mi bémol*, qu'il ne pleurât à son *Lamento*, à sa *deuxième mazurka sentimentale*, et qu'il ne s'ensorcelât à sa *Buena ventura*, cette chanson andalouse d'Yradier, variée et très-habilement mélangée à une charmante valse par M. Fumagalli.

M. Gennaro Perrelli, autre pianiste italien dont nous avons déjà dit quelques mots dans la *Gazette musicale*, a donné une seconde matinée musicale dans le salon de Mme Lafontaine, où il a joué une belle fantaisie de sa composition sur la *Norma* de son compatriote Bellini. Motifs et arrangement ont été justement applaudis. M. Paul Bernard, pianiste français, s'est aussi fait entendre dans le concert donné pour

l'audition de l'album de M. Eugène de Lonlay, dans un des salons contigus de la salle Sainte-Cécile. Comme exécutant et compositeur, M. Paul Bernard est un peu froid ; mais son jeu est net, ferme et brillant.

M. Giuliani, professeur de chant au Conservatoire, a publié auss un album sur des paroles françaises et même italiennes. Il y a de tout dans l'album de M. Giuliani; il y a des romances simples et faciles, de grands airs, des nocturnes à deux voix, des accompagnements aisés et difficiles, une prosodie assez française sur des paroles de MM. Casimir Delavigne, Béranger, Victor Hugo, Méry, Alfred de Musset, Crével de Charlemagne, Mmes Desbordes-Valmore et de Girardin. On pouvait faire un plus mauvais choix de poëtes. La musique du compositeur est un peu dans le genre italien, et bien écrite pour la voix, quoique parfois dans un diapason un peu haut pour les amateurs et le salon. Nous avons remarqué la Brigantine, de Casimir Delavigne, avec paroles françaises et italiennes, et qui est d'une mélodie simple et bien déclamée à la manière française; cela ne sent pas l'*arioso italiano* avec la vocalise obligée, et le bouquet dramatique et final de la mélodie italienne moderne.

Les Cloches du soir sont une mélodie assez naturelle sur laquelle se dessine d'une façon pittoresque un joli accompagnement de cloches en carillon, dans lequel interviennent deux mesures d'une transition enharmonique comme on en trouve peu dans la musique d'album. M. Giuliani a sans doute voulu prouver par le sien, et par ce procédé de modulation employé par lui dans d'autres morceaux de son recueil, qu'il sait écrire aussi bien qu'il sait chanter. Soit; nous ne lui contestons pas ce double privilége. Il y a donc luxe de mélodie et d'harmonie, de grâce et de science, de *simplice* et de *brio* dans l'album de M. Giuliani, excepté luxe de lithographies, qui se réduisent à un tableau synoptique des sujets qu'il a traités sur le frontispice de son recueil, sujets réduits à dix petits médaillons dus au crayon exercé de M. Victor Coindre. Dût-on dire que je tombe en enfance, j'aime les images comme les enfants; et ce qui me plaît le plus dans un album musical, ce sont les dessins de nos lithographes, qui sont souvent de charmants tableaux.

—Le théâtre des Variétés, qui se fait moral par les charmantes comédies populaires de l'auteur des *Deux anges*, de la *Gamine*, qui va devenir largement dramatique par l'engagement de Frédérick Lemaître, essaie aussi de se faire musical. Mme Martinez, non de la Rosa, à moins qu'il n'y ait des roses couleur d'ébène, Mme Martinez tout court, ou la Malibran noire, comme quelques-uns la surnomment, a chanté dernièrement à ce théâtre, dans une représentation extraordinaire, avec une voix, un costume, des gestes et un français non moins extraordinaires.

La pièce faite pour l'exhibition de tout cela annonce la prétention d'être de la famille de l'*Ours et le Pacha*; elle en est comme une comédie en trois actes faite par un de nos vaudevillistes, pourrait se dire la sœur de *M. de Pourceaugnac* ou des *Fourberies de Scapin*. Quoi qu'il en soit, la segnora Martinez chante d'une voix un peu faible, mais juste et avec méthode, quelques mélodies espagnoles qui ont du caractère, et auxquelles elle donne une sorte d'originalité par sa pantomime, ses dents blanches, sa manière nationale de jouer, de pincer, de frôler les cordes de la guitare dont elle s'accompagne, et sur laquelle elle marque et bat la mesure avec ses doigts, comme les danseuses espagnoles la marquent de leur taille, de leur pied cambrés. C'est pittoresque et piquant à voir, à entendre : aussi le public y court-il.

— Un ouvrage dramatique dans lequel interviennent l'histoire et la fantaisie, les superstitions du moyen-âge et la poésie, est nécessairement instructif, curieux, piquant ; ce sont les éléments et les qualités qu'on trouve dans l'*Imagier de Harlem*, cette légende, ce caprice, cette chose réelle et fantastique due à deux fantaisistes d'esprit et pleins d'originalité. Leur œuvre, qui ressemble, par la couleur, à un conte inédit d'Hoffmann, attire beaucoup de monde au théâtre de la Porte-Saint-Martin. C'est un succès d'artistes, surtout par le talent si artistique de Mélingue. On va le voir comme on croit voir, en les lisant, les faits et gestes de Méphistophélès dans le *Faust* de Gœthe ; et l'on se trouve écoutant cette pièce variée de tous les prestiges scéniques, et l'on s'y sent plongé dans une rêverie rétrospective et vague, comme celle qu'on éprouve devant les belles rosaces en vitraux gothiques et de mille couleurs qui ornent nos vieilles basiliques.

— On parle de l'engagement de Mme Taccani-Tasca pour la saison prochaine ou même la fin de celle-ci, aux Italiens. C'est une nouvelle dont on pourrait féliciter les habitués de ce théâtre, car les triomphes de Mlle Taccani sont encore présents à la mémoire des *dilettanti*. Voix bien posée, large, vibrante, vocalisation brillante, bonne méthode, telles sont les principales qualités de cette cantatrice, mariée aujourd'hui au comte de Tasca, que l'Italie appelle son poëte national. Unies ensemble, poésie et mélodie, au point éminent où les portent M. et Mme Tasca-Taccani, sont faites pour le succès.

— Les compositeurs, — ce mot, comme on le sait, est des deux genres, — les compositeurs d'albums semblent se multiplier ; et comme a dit le poëte : Ce qui vicie abonde. Il en est plusieurs qui se croient illustres parce qu'on illustre leurs œuvres par la lithographie. Si un autre poëte a fait un juste éloge de la méthode en disant :

La grammaire qui sait régenter jusqu'aux rois,

il est de bons et de vrais musiciens qui disent, avec autant de raison, que l'harmonie, la mélodie même, avec sa sœur la prosodie, ont des règles qu'il n'est pas permis d'enfreindre, sous peine de ridicule, s'appelât-on même Victoria et fût-on puissante comme la reine d'Angleterre, qui, du reste, est bonne musicienne et joue fort bien du piano.

Parmi les albums de chant qui foisonnent de plus en plus, il en est un cette année qui ne nous est passé qu'imparfaitement sous les yeux, mais dont nous pouvons parler sans crainte d'erreurs. Voilà huit ans que l'auteur de ce recueil s'est annoncé dans le monde musical ; voilà huit ans que nous l'encourageons de nos éloges, mais à la condition que le progrès arriverait... Pourquoi nos espérances ont-elles été déçues ?

Nous sommes trop sincère pour cacher la vérité à l'auteur de tant de romances, mais trop galant aussi pour *le* ou *la* nommer.

Pirouetter n'est point avancer, et les épreuves ne doivent pas se prolonger indéfiniment, si l'on ne veut pas en faire éprouver de fatigantes à ses amis.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Vert-Vert*, précédé de *la Bouquetière*.

*** Quatre représentations ont été données dans la semaine. Lundi dernier, *Sapho* et *Vert-Vert* composaient le spectacle; mercredi, *Robert-le-Diable;* jeudi, la *Favorite*, suivie de la *Vivandière*; et vendredi, le *Prophète*, appelaient la foule, qui n'a pas l'habitude de leur résister. Gueymard chantait dans *Sapho* et dans *Robert-le-Diable;* Roger, dans la *Favorite* et dans le *Prophète*.

*** Mme Castellan, que Paris n'a pas oubliée, est engagée à Bruxelles : elle y chantera au Théâtre-Italien, qui gagnera beaucoup à compter dans ses rangs un tel auxiliaire.

*** Mme Stoltz va bientôt quitter Paris pour retourner à Lisbonne, où un brillant engagement la rappelle.

*** Il y aura mardi, à l'Opéra, une représentation extraordinaire, à laquelle seront invités MM. les délégués des départements.

*** Demain lundi, à l'Opéra-Comique, reprise de *Nina*, ou *la Folle par amour*, pour les débuts de Mlle Favel.

*** Hier samedi, le Théâtre-Italien a repris *la Somnambula*, chantée par Mlle Sophie Cruvelli.

*** Dans le *Te Deum* en actions de grâce, célébré jeudi, 1er janvier, à Notre-Dame, trois cents chanteurs et deux cents instrumentistes, sous la direction de M Girard, ont successivement exécuté la *Marche*, le *Vivat*, le *Te Deum*, composés par Lesueur pour le sacre de l'Empereur, le motet *Urbs beata*, également de Lesueur, le *Sanctus*, de la dernière messe de Sainte-Cécile, d'Adolphe Adam, et le *Dominus liberavit nos*, offertoire de la messe du Saint-Esprit, de Lesueur.

*** A la répétition de la veille, MM. Auber et Adolphe Adam, voulant se rendre compte de l'effet des voix et des instruments, étaient descendus dans l'église remplie d'ouvriers de toute sorte, occupés des préparatifs de la décoration. M. Adolphe Adam a été atteint par un baldaquin qu'on

était en train de lisser. Ses lunettes s'étant brisées dans sa chute lui ont fait à l'œil une blessure qui n'offre heureusement aucune gravité.

*** La première représentation de la *Quittance de minuit*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Raymond, Deslandes et Commerson, musique de M. Varney, aura lieu mardi prochain, au théâtre des Variétés. Mlle Anaïde Duez, sœur de Mlle Zoé Duez, l'artiste de l'Opéra-National, débutera dans cet ouvrage.

*** Le jeune ténor Aimès ne chante pas seulement à l'Opéra; il chante aussi dans les concerts, surtout dans ceux qu'il donne. Dernièrement, il s'est fort distingué en disant un air classique d'*Iphigénie en Aulide*, et une jolie romance, l'*Attente*, de MM. Hippolyte Lucas et Cohen.

*** M. Émilien Pacini, auteur dramatique, a été nommé membre de la Commission d'examen pour les ouvrages dramatiques, en remplacement de M. Caritan, appelé à d'autres fonctions au ministère de l'intérieur.

*** Un jeune violoniste, M. Henri Poussard, premier prix du Conservatoire en 1849, qui depuis a parcouru avec Mlle Dobré une partie de la Bretagne et plusieurs villes d'Angleterre, est en ce moment à Paris d'où il va se rendre à Constantinople. Il s'est perfectionné par des études assidues, et partout il a obtenu de brillants succès.

*** Albert Sowinski vient de donner deux concerts à Niort et à la Rochelle. Il a fait entendre avec un grand succès son nouveau morceau sur l'*Enfant prodigue*. Il faut en dire autant de son trio et de sa mélodie sous le titre d'*Invocation à la poésie*.

*** Le concert d'Ernst, le violoniste sans égal, reste toujours fixé au 14 courant; Mmes Véra et Duflot-Maillard s'y feront entendre. Nous avons déjà publié, dans notre dernier numéro, les morceaux qu'Ernst lui-même jouera.

*** Voici le programme du concert que donne, aujourd'hui dimanche, la Société Sainte-Cécile : — 1° Ouverture de l'opéra d'*Hamlet*, M. Stadfeldt; — 2° *Kyrie* et *Gloria*, M. Reichel; les soli seront chantés par Mmes E. Adam, Lévy; MM. Vasseur et Bouché (membres de la Société); — 3° Chœur pastoral, M. Vervoitte; avec hautbois solo exécuté par M. Romédenne (membre de la Société); — 4° *Le Jugement dernier*, ode de Gilbert, mise en musique par M. Wekerlin; les soli seront chantés par M. H. Adam et Mme H. Adam, Jacob, Lazzarini et Rosay; — 5° Ouverture de *Jeanne d'Arc*, M. Gouvy; — 6° *Sanctus* et *Benedictus*, M. Gounod; les soli seront chantés par Mlle Poinsot et M. Gueymard (de l'Académie nationale de musique) ; — Le *Benedictus* sera accompagné par un harmonium des ateliers de M. Debain; — 7° Chœur de chasse, M. Caspers.

*** M. Adolphe Adam vient de recevoir la croix de la Conception de Portugal.

*** Le bal annuel de l'Association des artistes dramatiques n'aura jamais été aussi brillant que cette année. Il ne reste plus à louer que cinq loges et vingt places de galeries numérotées. L'empressement des souscripteurs est égal au zèle des dames patronesses; grâce à ce zèle, qui permet au comité de secourir tant d'infortunes, tous les artistes comprennent maintenant la haute portée de cette belle institution.

*** M. le docteur Frédéric Rungenhagen, en la personne duquel l'Académie royale de chant de Berlin vient de perdre son vénérable chef, était né dans cette ville en 1778. Il avait fait ses études musicales sous la direction de deux maîtres également célèbres comme théoriciens et comme compositeurs, Benda et Charles-Philippe-Emmanuel Bach. On lui doit d'importants ouvrages sur l'histoire de la musique, sur la composition et sur les diverses méthodes d'enseignement du chant, comme aussi plusieurs œuvres de musique religieuse, notamment un *Te Deum*, une messe et des motets. Il a formé d'excellents élèves, au nombre desquels se trouvait Lortzing, dont l'art déplore la perte récente. L'Académie royale de chant, que M. Rungenhagen a dirigée pendant plus de trente-six années, lui a fait des obsèques magnifiques. Les élèves, au nombre de deux cent cinquante, les artistes du Grand-Opéra et beaucoup d'amateurs, tous vêtus de deuil, ont exécuté le chant : *En Jésus est notre confiance*, et le *Requiem* de Mozart. En tête du cortége funèbre, on remarquait MM. de Bodelschwing, ministre d'État, Meyerbeer, le comte de Redern, de Kustner, de Hulsen, et la plupart des professeurs de l'Université et des autres établissements d'enseignement supérieur de Berlin.

*** Hier samedi, la saison des bals a commencé de la manière la plus brillante à l'Opéra. Plus que jamais, la vogue se déclare : tout annonce un carnaval tel qu'on n'en a vu depuis longtemps.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — La messe de Weble a été exécutée à la métropole le jour de Noël par les élèves de la maîtrise et du grand séminaire, sous la direction de M. Ch. Vervoitte, maître de chapelle, qui forme, comme nous l'avons dit souvent, des interprètes à la belle et grande musique, avec une activité et un talent remarquable.

*** *Lyon, 31 décembre.* — Le *Prophète* est toujours de mieux en mieux interprété : la troisième et la quatrième représentation ont été des plus favorables à ce magnifique ouvrage, et ont complétement fait oublier les défectuosités qui avaient entaché les deux premières. Les deux rôles de femmes sont très-bien chantés : celui de Berthe par Mme Cœuriot, et celui de Fidès par Mlle Lacombe; cette dernière, surtout, fort avantageusement connue par les succès que la création du rôle de Fidès lui avait fait recueillir sur plusieurs scènes importantes de la Belgique, est aujourd'hui une artiste tout-à-fait hors ligne en province. Son jeu accuse de bonnes intentions dramatiques, sa méthode de chant remarquable d'ampleur, sa voix de mezzo soprano considérablement étendue dans les deux registres Le rôle d'Oberthal est également bien rendu par M. Dubosc, artiste consciencieux et très-intelligent. Nous nous dispenserons de revenir sur les autres artistes.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — *Mosquita la Sorcière*, opéra-comique, de M. Boisselot, l'heureux auteur de *Ne touchez pas à la Reine*, vient d'obtenir un brillant succès. Cet opéra est monté avec un soin extrême. Mme Cabel (Mosquita) a eu les honneurs de la soirée. Sa voix légère a brillé de tout son éclat; son jeu plein de finesse et de naturel a obtenu tous les suffrages. M. Barbot (Manoël), l'excellent ténor, a eu son succès accoutumé. Citons encore Mme Carman (Bénita), gracieuse dugazon à la voix flexible, au jeu intelligent; Mme Prévost-Colon, la duègne par excellence, et Prilleux (Carasco), qui a tiré un immense parti de son rôle. Il est impossible de pousser plus loin le talent comique, tout en fuyant la charge. C'est pour cet artiste une remarquable création. La mise en scène est très-soignée; elle est l'œuvre de M. Vizentini.

*** *Berlin.* — L'oratorio de M. Naumann, le *Christ, messager de paix*, sera exécuté samedi 31 janvier au profit de la réunion Gustave-Adolphe. Les soli ont été confiés à Mme Koester, Mlle J. Wagner, MM. Mantius et Krause. Le roi, en sa qualité de protecteur de toutes les réunions Gustave-Adolphe, a permis que la solennité eût lieu dans la salle des concerts du théâtre royal.—Par ordre du roi, un concert a eu lieu à Charlottenbourg, sous la direction de Meyerbeer : les demoiselles Dulcken, Mlle Gadi, le violoniste Koeckert, ont été invités à y prendre part. — Le jardin-d'hiver, construit depuis neuf ans, pourra être ouvert au public au mois de février.

*** *Vienne.* — L'*Enfant prodigue* de M. Auber est toujours en grande faveur.

*** *Moscou.* — Les débuts de M. Joseph Gungl, au théâtre impérial, ont été des plus heureux ; le *Musard* berlinois a été rappelé à plusieurs reprises, et chaque morceau du programme a été salué des plus vifs applaudissements.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— **Le Boucanier**, rondo galop ; **Orza**, polka, et **Frasquita**, polka-mazurka, tels sont les titres de trois délicieux morceaux de piano que Louis Messemaeckers vient de publier chez J. Benacci-Peschier, 7, rue Laffitte, à Paris Dans quelques réunions intimes, où ces nouvelles compositions ont été interprétées, elles ont obtenu un magnifique succès et bissées par acclamations

CHEZ FLAXLAND, EDITEUR, 4, PLACE DE LA MADELEINE,

ALBUM DE DANSE

DE

CHARLES SIVARD

CONTENANT :

QUADRILLE, VALSE, POLKA, REDOWA, GALOP, ETC.

Orné de gravures.

CHEZ **MANDEVILLE**, 42, RUE VIVIENNE, ET CHEZ **BRANDUS** ET Ce, 40, RUE VIVIENNE, ET 103, RUE RICHELIEU :

ALBUM-BUVARD.

MUSIQUE, GRAVURES, VERS, tout cela accompagne un Buvard disposé avec goût et parfaitement approprié à sa destination. Voilà ce que cette publication élégante et nouvelle présente dans son ensemble ; c'est un Album, c'est un Buvard, selon l'usage qu'on en voudra faire, agréable aux uns, utile aux autres.

Musique : *Confidences d'jeune fille, villanelle pour chant avec accompagnement de piano; une valse sentimentale; deux mélodies hongroises; et une pensée fugitive, pour le piano par* MICHEUX. — **Poésies**, *par* L. H. SAZERAC. — **Gravures** : *Six magnifiques gravures anglaises sur acier.*

Reliure en toile anglaise, prix net, 30 fr. — Reliure riche en maroquin ou en soie, prix net, 40 fr.

CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, EDITEURS, RUE RICHELIEU, 103, ET RUE VIVIENNE, 40.

LE TROMPETTE DE MONSIEUR LE PRINCE

Opéra-comique en un acte, paroles de M. MELESVILLE, musique de

F. BAZIN.

Partition pour piano et chant, format in-8°, prix net, 7 francs.

OUVRAGES CLASSIQUES

DE

A. DE GARAUDÉ,

Membre des Conservatoires de France et d'Italie (A PARIS, 43, RUE SAINTE-ANNE).

(In-8°, adoptés par l'Institut et l'Université pour les *classes nombreuses des écoles primaires, colléges*, etc.)

Solféges des enfants (du *do* au *re*), net..... 2 50
Cours élémentaire en 3 séries avec tableau.. 10 50
1ʳᵉ série, très-facile à 2 voix ..... 3 »
2ᵉ série, à 3 voix 3 75
3ᵉ série, 12 chœurs pensionnats, à 3 voix 3 75

Tableau explicatif ..... 1 »
80 solféges à 2 voix (suite du *Cours*), prix marqué..... 10 »
Manuel d'enseignement mutuel et populaire. Op. 62. 2ᵉ édition, avec 385 *solféges* et *50 chœurs* à plusieurs voix (même but que Wilhem), net..... 8 »
Id. en 74 tableaux, in-8°..... 12 »
Dictée musicale sur 200 nouvelles leçons de solféges, avec son mode d'emploi. Op. 61.. 4 »

EXTRAIT DU CATALOGUE 1852.

Solféges des enfants avec piano..... 25 »
Solféges avec basse chiffrée. Op. 27 (8ᵉ édition)..... 45 »
Id. 1ʳᵉ ou 2ᵉ partie pour les artistes, chaque. 25 »
Id. avec piano (9ᵉ édition)..... 36 »
80 solféges à 2 voix avec piano, op. 41..... 30 »
Solfége en clef de *fa* avec piano, op. 46 .... 36 »
L'Harmonie rendue facile, op. 44 ..... 30 »

Méthode complète de piano, op. 46 (2ᵉ édition, ... 25 »
Guide du pianiste, accompagnement du chant, op. 64, net ..... 6 »
Cavatines boleros, airs et *duos* de concerts, paroles italiennes et françaises (voir le catalogue).
Méthode complète de chant, op. 40 (2ᵉ éd.. 50 »
Id. *des jeunes demoiselles*, op. 66..... 25 »

Méthode de chant à 2 voix, op. 65..... 25 »
Id. pour *voix de basse*, op. 53..... 25 »
3 recueils de *12 vocalises*, chaque ..... 18 »
52 études de prononciation dans le chant français, op. 52 ..... 20 »
5 messes, dont une de *Requiem*, *Stabat*, *Anriennes à la Vierge*, etc.
NOTA. — Ces méthodes ont été aussi publiées en langues italienne, espagnole, anglaise et allemande.

LE NOUVEAU RÉPERTOIRE DES BALS DE L'OPÉRA DE 1852

DIRIGÉS PAR

MUSARD.

Musard. Le Palais de Cristal, quadrille pour piano..... 4 50
— Une nuit à l'Opéra, quadrille pour piano 4 50
— La Favorite, nouveau quadrille pour piano 4 50
— La Reine de Chypre, nouveau quadrille pour piano.. 4 50
— Les Rendez-vous bourgeois, nouv. quat. pour piano.. 4 50
— Zerline ou la Corbeille d'oranges, 2 quadrilles, chaque 4 50

Musard. La Tempesta, quadrille 4 50
— Les Lingots d'or, suite de valses pour piano..... 5 »
— Ouistiti, polka pour piano ..... 3 »
— La Priora, polka pour piano..... 4 50
— Tarentelle et galop pour piano..... 4 50
— Nouvelle suite de galops pour piano..... 4 50

Toutes ces compos tions sont en vente, pour piano, à 4 mains et pour orchestre, chez Brandus et Cᵉ, 103, rue Richelieu.

Chez l'auteur, rue Hauteville, 21, et chez Brandus et Cᵉ, 103 rue Richelieu.

OEUVRE COMPLET

DE SOLFÉGE ET DE CHANT

Pour toutes les voix.

PAR A. PANSERON,

Professeur de chant au Conservatoire, membre, de la Légion d'Honneur.

NOUVELLES ÉDITIONS.

Solfége.

N°s		Petite Édition.	Prix net.
1.	A B C. musical	25 f. »	2 50
2.	Suite de l'A B C.	25 »	3 50
3.	Solfége à 2 voix.	25 »	3 50
4.	Solfége d'artiste.	48 »	6 »
5.	Solfége sur la clef de *fa*, pour basse-taille et baryton.	42 »	6 »
6.	Solfége d'ensemble à 2, 3 et 4 voix, en 3 parties	72 »	15 »
	Chaque partie.	25 »	6 »
7.	Solfége du pianiste.	48 »	»
8.	Solfége du violoniste	42 »	» »

Ouvrages nouveaux.

9.	Solfége concertant à 2, 3 et 4 voix	60 »	9 »
	En 3 parties. Chaque partie.	25 »	3 »
	A l'usage des orphéonistes, des classes d'ensemble et des pensions.		
10.	Solfége à changements de clefs, faisant suite au Solfége d'artiste, avec basse chiffrée, *net*	12 »	» »
11.	Solfége progressif à 2 voix, pour basse-taille et baryton, sans accompagnement, *net*.	6 »	» »

Chant.

12.	Méthode de vocalisation, en 2 parties, pour soprano et ténor	42 fr. »	
13.	Méthode de vocalisation, en 2 parties, pour basse-taille, baryton et contralto.	42 »	
14.	25 Vocalises faciles et progressives pour mezzo soprano, précédées de 25 exercices.	25 »	
15.	12 Études spéciales, précédées de 12 exercices pour soprano ou ténor	25 »	
16.	12 Études spéciales, précédées de 12 exercices pour basse-taille, baryton ou contralto.	25 »	
17.	25 Vocalises et 25 exercices progressifs pour basse-taille, baryton et contralto.	25 »	
18	20 Romances et 10 nocturnes à 2 voix, en 1 volume, *net*.	12 »	
19.	Messe en solos pour ténor et basse-taille et soprano, *ad libitum*.	25 »	
20.	1 Morceau religieux à 2 voix, pour basse et baryton, avec accompagnement de piano ou orgue et mélodium, *ad libitum, net*	6 »	

Tous les ouvrages marqués 72, 60, 48 ou 42 fr., sont divisés en 2 ou 3 parties, à 25 fr. chaque.

Les chœurs et morceaux avec paroles du Solfége d'ensemble se vendent séparés, en grand et petit format.

EDITION ESPAGNOLE.

L'A B C, le Solfége à 2 voix, grand et petit format, la Méthode de chant pour soprano et ténor.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 2. | 11 Janvier 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon.	A notre Agence générale, 5 rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse.	Chez M. Ed. de la Fléchière, 194, rue du Terraillet.
Londres.	Wessel et Ce, 229, Regent street
St-Pétersbourg.	Belizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musicale.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne.	Sossetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique, reprise de *Nina ou la Folle par amour*, par **Henri Blanchard.** — Théâtre de l'Opéra-National, la *Butte des Moulins*, opéra en 3 actes, paroles de MM. Gabriel et Déforges, musique de M. Adrien Boieldieu, par **M. Hèquet.** — Théâtre des Variétés, la *Quittance de minuit*, paroles de MM. Commerson et Raymond-Deslandes, musique de M. Varney. — Société Ste-Cécile, 1er concert, par **Henri Blanchard.** — Johanna Wagner. — Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE.

Reprise de NINA ou la FOLLE PAR AMOUR.

DÉBUT DE MLLE FAVEL.

Cet ouvrage parut en l'année 1786, à cette époque où déjà vibraient dans le corps social toutes les cordes de la sensibilité humaine. Le sujet, qui n'offrait aucune allusion politique, la musique fraîche, charmante, vraie, et l'actrice qui jouait le principal rôle avec un charme infini, donnèrent à la pièce un succès de vogue. Ce succès fut si grand, si soutenu, qu'on n'était bien venu dans la société que si l'on y apportait, l'on y racontait avec plus ou moins d'esprit et de vérité une histoire de jeune fille folle par amour.

L'Italie, qui, depuis bien longtemps, vit intellectuellement de nos idées et surtout de nos ouvrages dramatiques pour ses *libretti*, ne manqua pas de nous emprunter le sujet de *Nina*, dont un *signore poeta* fit la *Pazza per amore*, que Paisiello, le compositeur à la mode, mit en musique. La partition *del maestro* Paisiello obtint un succès égal à celui de la *Nina* française, et même lutta de vogue contre *il Matrimonio segreto*, de Cimarosa, qui se jouait alors en Italie, et qui parvint à cent représentations de suite, pendant que l'ouvrage de Paisiello fut représenté cent et une fois.

Nous ne savons si la *Nina* de d'Aleyrac est destinée à un pareil succès à sa reprise, mais toujours est-il certain que la réapparition de cet ouvrage a fait le plus grand plaisir. La couleur pastorale du morceau dit : *la Musette de Nina*, et la fameuse romance : *Quand le bien-aimé reviendra*, ont produit leur immanquable effet. Le premier chœur : *Dors, cher enfant*, etc. ; l'air de Germeuil, fort bien chanté, du reste, par M. Jourdan, et le duo entre ce même Germeuil et Nina, sont des morceaux charmants de mélodie et de bonne déclamation scénique.

Et maintenant nous dirons que, si l'on a cru à propos de retoucher tant de partitions de nos anciens compositeurs, on n'aurait pas mal fait, ce nous semble, de revoir quelques parties un peu vieillies du dialogue du sieur Marsollier des Vivetières, qui semble un peu trop rétrospectif avec ses expressions de feux, de flammes, d'amant, de maîtresse, dont son *poëme* est émaillé. Son bon vieillard, père nourricier du père de Nina, se livre un peu trop à la sensiblerie et à la pleurnicherie, que l'acteur qui remplit ce rôle exagère un peu, d'ailleurs. Mlle Révilly, chargée d'un rôle de confidente, d'amie de la pauvre folle, y met un naturel exquis, une mesure parfaite, une sensibilité vraie, comme si le personnage était important, ce qui ne fait pas un mince éloge de cette actrice consciencieuse et soigneuse. Jourdan paraît être animé aussi de cet excellent esprit dans un acteur, et pratiquer volontiers cette maxime utile dans l'art dramatique, qu'il n'y a pas de mauvais rôles. Celui de Nina est excellent, d'un effet sûr, et la débutante, Mlle Andréa Favel, qui s'y essayait, devait y réussir. Elle est jolie, elle a l'œil expressif, et, quoique blonde, elle exprime bien, elle exprime peut-être un peu trop la passion. Qu'elle prenne garde de tomber dans le geste, dans l'expression et surtout dans l'intonation outrés. Nous ne lui dirons pas, comme Talleyrand à ses agents politiques : Surtout ! pas de zèle ; mais nous recommanderons à Mlle Favel de ne pas mettre trop de zèle, car alors on dépasse le but, on grimace et l'on chante faux.

Pourquoi pas la rose traditionnelle dans les cheveux quelque peu épars de Nina, et pourquoi cette demi-guirlande de trois roses presque pompon derrière la tête ? La folie est si bien arrangée dans ce rôle, que le costume peut bien l'être aussi.

Mlle Favel a été fort applaudie ; on lui a lancé force bouquets. Un de ces bouquets mal jeté a été suivi de sa large enveloppe en papier blanc, qui est descendue lentement comme un de ces joujoux que les enfants ont mis à la mode et qu'ils nomment un parachute. La jolie débutante n'a pu y voir une allusion, car son succès a été complet, c'est-à-dire cris enthousiastes et rappel après la chute du rideau. H. BLANCHARD.

THÉATRE DE L'OPÉRA-NATIONAL.

LA BUTTE DES MOULINS.

Opéra en trois actes, paroles de MM. GABRIEL *et* DEFORGES, *musique de M.* ADRIEN BOIELDIEU.

(Première représentation le 6 janvier.)

L'Opéra-National lutte contre les difficultés de la situation avec un courage et une activité qu'on ne saurait trop louer. Six semaines sont écoulées à peine depuis la première représentation de la *Perle du Brésil*, et voici qu'un autre ouvrage en trois actes (et, si nous le voulions bien, nous pourrions dire en quatre actes) est venu prendre place dans son répertoire à côté des œuvres de Félicien David et de Boisselot. Ceux qui connaissent tous les obstacles qu'il faut surmonter pour amener un opéra nouveau devant la rampe, la longueur des études, le nombre de répétitions nécessaires, les difficultés de la mise en scène, les grandes dépenses qu'exigent les décorations et les costumes, ceux-là seuls comprendront tout le mérite d'une pareille activité.

Le sujet de la *Butte des Moulins* se rattache à cette abominable histoire de la *machine infernale*, qui a tant effrayé nos pères. Ce n'est pourtant pas, à proprement parler, une pièce politique. Les auteurs n'y prêchent aucune doctrine, n'y inspirent aucune passion, n'y

arborent le drapeau d'aucun parti. L'événement politique ne joue dans le drame qu'un rôle secondaire, et n'y figure que comme moyen. Le fait principal, autour duquel gravitent tous les incidents, c'est le chaste et délicat attachement qui unit M. Eloi et Mlle Marielle Brichard, et que viennent traverser une foule d'intérêts contraires et d'accidents imprévus.

Eloi est Auvergnat et porteur d'eau. Ces deux qualités vont assez naturellement ensemble. Nous soupçonnons fort Mlle Marielle d'être également originaire d'Aurillac ou de Saint-Flour. Elle porte le costume en usage dans ces lieux élevés ; elle en parle quelque peu le langage ; elle chante : *A l'eau* ! avec une grâce infinie, et danse très-agréablement la bourrée, et son père, M. Brichard, autre porteur d'eau, si notre mémoire est fidèle, a l'instinct du calcul assez prononcé pour qu'on n'ait aucun doute sur sa provenance. Il a promis sa fille successivement à Robert, frère d'Eloi, qui s'est engagé comme tambour, et qui n'a point reparu depuis cinq ans. Marielle était encore enfant : mais en cinq ans une fille fait bien du chemin. Le bruit de la mort de Robert a couru, son frère Eloi a cru pouvoir se présenter, et le cœur de Marielle n'a fait aucune objection aux prétentions d'Eloi. Le père Brichard a donc donné sa parole au bon Eloi, comme il l'avait donnée au brave Robert. Malheureusement pour Eloi, le porte-sonnette du commissaire de police se met aussi sur les rangs. Avoir pour gendre un fonctionnaire public ! cela est bien tentant. D'ailleurs M. Dorliton a des procédés magnifiques, et, dans l'occasion, il ne ménage pas les petits verres. Entre deux libations, le père Brichard, qui, dit-il, n'a que sa parole, la laisse encore une fois échapper.

Voilà donc la partie engagée. A qui appartiendra la belle ? Qui l'emportera, de l'industriel, de l'administrateur ou du guerrier ? Car, vous vous en doutez bien, Robert n'est pas mort ; loin de là ! il a fait son chemin : il est tambour-major de la garde consulaire, et le voilà de retour dans tout l'éclat de sa gloire, dans toute la splendeur de la grande tenue, pantalon blanc à franges d'or, habit merveilleux, dont l'étoffe disparaît sous les galons, tricorne qu'ombrage un panache gigantesque, canne à pomme d'argent ; et des gestes ! et des poses ! et ce langage vainqueur auquel l'oreille d'une fille d'Eve n'est jamais fermée ! Notez que de son côté Dorliton ne se néglige pas, et que son habit couleur de cannelle, son petit chapeau *en bateau*, qu'il porte audacieusement sur l'oreille, sa cravate blanche à coins brodés, son gilet de satin rayé et ses breloques ne manquent pas d'agrément. Le pauvre Eloi n'a que son cœur et son tonneau : comment Marielle résistera-t-elle à de si puissantes séductions ?

Vous voudriez bien savoir ce qui en arrive ! Nous ne vous en dirons rien. Allez y voir ! Que si vous êtes curieux de connaître ce que vient faire au milieu de cette intrigue la conspiration du 3 nivôse, un seul mot vous mettra au fait. Ne savez-vous point que la machine infernale ne fut pas autre chose qu'un tonneau rempli de poudre ? Eh bien, ce tonneau, c'est justement celui d'Eloi, acheté à cet effet par l'un des conspirateurs. Au milieu de la fête qui précède la noce, lorsqu'Auvergnats et Auvergnates ne songent qu'à se réjouir et à danser, *patatras !* un horrible bruit se fait entendre : c'est la rue Saint-Nicaise qui saute en l'air. Et l'imprudent Eloi, en vendant son tonneau, a oublié d'en retirer la plaque. Voilà le pauvre fiancé compromis, malgré son innocence. On l'arrête, on va le fusiller : heureusement, son frère, le tambour-major.... Mais nous avons résolu de vous laisser deviner le dénouement.

Tout cela forme une pièce pleine de mouvement, incidentée, variée, où l'intérêt et la gaîté dominent tour à tour et réveillent alternativement l'attention du spectateur ; une pièce enfin telle qu'il en faut dans le quartier populaire où l'Opéra-National est situé. Otez-en la musique, et elle réussirait parfaitement à la Gaîté ou au Cirque-Olympique. Enrichie des mélodies de M. Boïeldieu, elle a, comme de raison, doublement réussi.

Digne fils de son glorieux père, M. Boïeldieu cherche avant tout la mélodie, la mélodie simple, facile et agréablement tournée : il la trouve souvent ; son ouverture en contient beaucoup, et des plus heureuses. Nous ne verrions que du bien à dire de ce morceau si le plan en était plus sage et le tissu plus homogène ; s'il n'était pas, comme on dit, un peu *décousu*.

Il y a dans l'introduction une charson, soi-disant italienne, pleine de franchise, d'entrain et de grâce. Le duo qui suit, chanté par Marielle et Dorliton, commence par une phrase fort élégante, et, changeant bientôt de caractère, abonde en détails comiques, en traits ingénieux et piquants. On a fort applaudi, au second acte, la chanson : *A l'eau* ! chantée en duo par Eloi et Marielle, morceau très-franc, et dont la gaîté est tempérée par des teintes sentimentales d'une grâce charmante. Les coûplets du porteur d'eau ont moins de distinction peut-être, mais le rhythme en est vif et d'allure décidée. Tout le monde a remarqué d'ailleurs l'élégance de la ritournelle qui les précède, et à laquelle la sonorité du hautbois donne tant de couleur.

Le final du second acte est énergique ; il s'y trouve de beaux effets.

Au troisième acte on a justement applaudi un trio chanté par Dorliton, Marielle et Sarah, personnage secondaire, et surtout l'air de Marielle, morceau d'un très-beau style et que Mlle Rouvroy exécute avec un véritable talent. Mlle Rouvroy est une cantatrice habile dont la voix a une grande étendue, et qui remplit enfin toutes les conditions d'un premier rôle. M. Meillet est un acteur plein de verve et un baryton fort distingué. M. Neveu est un bon comique ; il faut éviter seulement de le faire chanter trop haut. M. Junca et M. Fosse s'acquittent fort bien, l'un du rôle du tambour-major, l'autre de celui d'un émigré rentré, mais honnête homme, qui conspire sans le savoir et fait les apprêts de la machine infernale sans s'en douter.

En résumé, nous n'avons qu'à féliciter M. Edmond Séveste du succès qu'il a obtenu. G. HÉQUET.

THÉATRE DES VARIÉTÉS.

LA QUITTANCE DE MINUIT.

Paroles de MM. COMMERSON *et* RAYMOND-DESLANDES, *musique de M.* VARNEY.

Aurions-nous, par hasard, un quatrième théâtre lyrique ? Pas encore ; mais M. Varney, qui dirige si bien l'orchestre du troisième, après avoir fait sa réputation comme chef d'orchestre du Théâtre-Historique, cherche et trouve cette quatrième scène musicale partout où il y a moyen d'exécuter une de ses agréables partitions, tantôt ici, tantôt là, n'importe le degré de latitude, dans toute la longueur des boulevarts. C'est ainsi qu'il vient de donner la *Quittance de minuit*, petit opéra, qui s'est fait une place au milieu d'un répertoire généralement peu musical par destination.

Eh bien, M. Varney a réussi dans une tentative où tant d'autres auraient échoué. C'est toujours un talent que de réussir, et surtout quand on change les conditions ordinaires du succès, quand on s'en impose d'autres de sa propre volonté. C'est une des qualités de la musique de M. Varney, que de se faire *toute à tous et a toutes*. Elle sait vivre de privations, se réduire au strict nécessaire, se passer même, et absolument, de voix, quand il le faut. Trouvez-moi beaucoup de musiques dont on en puisse autant dire.

Le canevas du libretto sur lequel a travaillé M. Varney ne manque d'aucun des éléments qui font les pièces amusantes. Il s'agit d'une lutte de stratagèmes et de malice entre la célèbre Gaussin, la *Zaïre* bien aimée de Voltaire, et le marquis de Cossé, capitaine des mousquetaires du roi, grotesque fanfaron de conquête et de bonnes fortunes, ayant pour antagoniste et rival un charmant petit comte de Brissac, que Gaussin préfère au marquis, et qui finit par le débusquer. Mlle Gaussin a invité le marquis à souper, sans le connaître, non pour couronner, mais pour décourager sa passion. Le petit comte, qui n'a pas le mot de l'énigme, envoie son précepteur au lieu et sous le nom du marquis. Cossé arrive, et trouve au rendez-vous un autre Cossé. Quel est le vrai Cossé ? A quels signes le reconnaître ? A l'appétit ou au courage ? Le

ventre à table ou le fer en main? Nous laissons les détails ; l'essentiel est que le marquis soit berné, que le petit comte triomphe et que le public applaudisse. De ces trois choses, il n'y a pas à en choisir une, puisqu'elles se sont accomplies toutes les trois.

L'auteur de la partition du *Moulin Joli* a écrit là-dessus des morceaux peu nombreux (la qualité vaut mieux que le nombre), entre lesquels nous citerons l'air : *Souvent femme varie*, chanté par Mariette, la femme de chambre, et un trio entre le comte, le précepteur Dubois et la même Mariette. Mlle Emma Chevallier devait débuter dans le rôle de Mlle Gaussin : une indisposition l'en ayant empêchée, Mlle Anaïde Duez, sœur de Mlle Zoé Duez, de l'Opéra-National, s'est substituée à elle dans le rôle et dans le début ; elle chante beaucoup mieux qu'elle ne parle : tant mieux pour le musicien. Burgny, le tout jeune premier, Mutée, Jeault et Mme Clara Fitz-James, s'acquittent fort bien des autres rôles : tant mieux encore pour le musicien, les auteurs et le théâtre.

R.

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

Premier concert.

Cette entrée en matière musicale de la saison des concerts a eu lieu en faveur des nouveaux compositeurs, et la séance s'est ouverte par l'ouverture d'un opéra d'*Hamlet*, œuvre lyrique inédite de M. Statdfeld, jeune Allemand, pensionnaire du roi des Belges, et qui a fait ses études musicales au Conservatoire de Bruxelles. Cette ouverture est une large et belle préface, de forme un peu romantique, mais dans laquelle intervient un esprit réglé par des procédés classiques. Cela commence par une suite de trilles verveux attaqués par les violons dans le haut diapason de ces instruments, et sous lesquels se dessinent quelques entrées mélancoliques des violoncelles. Après quelques modulations un peu crues, il arrive à l'oreille de l'auditeur une belle mélodie en *mi* majeur. Le ton d'*ut* majeur à la tierce inférieure vient là et revient un peu souvent mêlé à la tonalité de *mi* naturel. Ce que nous nommerons la mélodie capitale du milieu est distinguée et semble avoir une velléité de ressembler à celle de l'ouverture du *Calife de Bagdad* ; mais cette similitude disparaît aussitôt. Ici se montre, il faut le dire, la plaie de l'école moderne, l'abus de la modulation. Le compositeur module pour le plaisir de changer de ton ; l'allure manque de franchise ; le plan se perd ; cela est vague comme les abstractions de l'école allemande.... Il est vrai que l'auteur peut arguer de la folie de son héros, qu'il a peut-être en envie de peindre. Là pourtant se dessinent des *imitations* distribuées avec beaucoup de grâce à divers instruments dont la flûte et les violoncelles font partie, autant qu'il nous en souvient. Enfin les nuages vaporeux du ciel romantique se dissipent et laissent percer une énergique et pompeuse mélodie du Nord, un chant danois intercalé dans cette ouverture avec bonheur, et travaillé avec autant de science que mis en œuvre avec inspiration. Cet emprunt volontaire donne à l'ouverture de M. Stadtfeld un cachet de grandeur et d'énergie sauvage ; elle se mêle aux bruits de guerre, au tambour employé d'une façon originale dans la péroraison brillante et chaleureuse de cette remarquable ouverture qui prouve en son jeune auteur une connaissance approfondie de l'art d'écrire et des procédés les plus brillants de l'instrumentation. S'il peut se persuader, ce qui, dit-on, ne lui sera pas très-facile, qu'un auditoire français est capable de l'apprécier à sa juste valeur, qu'il se produise encore par une nouvelle œuvre ou par la même, et nous croyons pouvoir lui garantir de nombreux applaudissements.

M. Reichel, bon compositeur classique, a fait dire, dans ce concert presque spirituel par le nombre des morceaux religieux, un *Kyrie* et un *Gloria* d'un bel effet et surtout d'un style sérieux. Après ces deux morceaux on a dit un charmant chœur pastoral avec un accompagnement de hautbois obligé, joué par M. Romédenne, et composé par M. Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen. Ce morceau, plein de grâce et de fraîcheur, a provoqué les applaudissements de l'auditoire.

Le *Jugement dernier*, de Gilbert, a été mis en musique avec chœur et une riche instrumentation qui ne laisse pas assez entendre les paroles fort belles, comme on sait, par M. Wekerlin, qui dirige avec autant d'intelligence que de zèle les choristes de la *Société de Sainte Cécile*. Ses pensées mélodiques sont larges, belles, mais peu originales. Son harmonie est un peu trop plaquée, un peu lourde. Quoi qu'il en soit, ce compositeur est jeune, ardent ; il possède bien son instrumentation, et ce n'est pas ici notre dernier jugement sur son *Jugement dernier*.

L'ouverture de *Jeanne d'Arc*, par M. Théodore Gouvy, manque aussi de cette puissance créatrice qui réveille, frappe un auditoire, et qu'on appelle enfin originalité. M. Gouvy s'est déjà révélé symphoniste habile, et il avait donné le droit aux auditeurs compétents d'attendre mieux de lui. Excepté une mélodie religieuse d'un assez bon caractère de simplicité rétrospective et qui peint probablement la prière de l'héroïne de Vaucouleurs, l'ouverture de *Jeanne d'Arc* peut servir de préface au premier opéra venu.

M. Gueymard, qui a fait de si grands progrès depuis peu de temps, et Mlle Poinsot, tous deux de l'Académie nationale de musique, ont dit un *Sanctus* et un *Benedictus* de M. Gounod. Le premier de ces deux morceaux est très-remarquable ; il tranche en quelque sorte une question musicale importante, à savoir quel doit être de notre temps le style de la musique sacrée. On ne peut nier que ce ne soit celui employé par M. Gounod dans ce *Sanctus*, avec solo et chœur, chanté par M. Gueymard. Cela est grandiose, inspiré, puissant et religieux, bien que ce ne soit pas une musique fuguée ou rétrospective comme celle de Palestrina, ou sans règle ni unité de pensée, comme en font beaucoup de ses successeurs. Le *Benedictus* de M. Gounod n'est pas à beaucoup près aussi saisissant que le morceau qui le précédait.

Le concert s'est terminé par un *Chœur de chasse* de M. Caspers, que je féliciterais ce compositeur d'avoir écrit, si je ne pensais en ce moment à ceux que nous a laissés Weber.

HENRI BLANCHARD.

JOHANNA WAGNER.

Mlle Johanna Wagner occupe aujourd'hui le premier rang parmi les cantatrices dramatiques de l'Allemagne. Cette éminente artiste a passé les premières années de sa jeunesse à Wurzbourg, en Bavière, où ses parents étaient attachés au théâtre de cette ville. De bonne heure, Johanna se faisait remarquer par le timbre mélodieux de sa voix. Aussi elle chantait et jouait le rôle du bon génie dans les opéras-féeries qui étaient alors en vogue.

A quinze ans, Mlle Wagner débuta avec succès par le rôle d'Abigaïl dans le *Verre d'Eau*, au théâtre de Ballenstad ; puis elle jouna successivement *Preciosa*, *Esméralda* ; elle fit une grande impression dans le rôle de Cordélia (*Roi Léar*). Dès cette époque, son talent, en se développant, tendait vers les deux extrêmes : la grâce enfantine et l'énergie tragique.

On voit que Mlle Wagner s'était destinée d'abord au drame. Toutefois, sous la direction de ses parents, qui tous les deux se sont fait une réputation dans l'art du chant, la voix de notre jeune comédienne avait été suffisamment cultivée pour la mettre à même de débuter dans le rôle du page des *Huguenots*.

La puissance et le volume de son merveilleux organe allaient en croissant de jour en jour, au point que, malgré son extrême jeunesse, on lui confia le rôle de Catarina (*Reine de Chypre*). L'éclatant succes qui couronna cette tentative décida Mlle Wagner à quitter définitivement le drame pour l'opéra. Son oncle, M. Richard Wagner, l'appela auprès de lui à Dresde, où il remplissait les fonctions de maître de chapelle. Toutefois, avant de se rendre à cette invitation, Mlle Wagner fit avec son pere un voyage à Paris, où elle prit des leçons de Garcia pendant six mois. A son arrivée à Dresde, elle fut engagée pour cinq ans au théâtre de la Cour.

A partir de cette époque, la jeune cantatrice se chargea successivement des rôles appartenant au répertoire de Mme Schroeder-Devrient, qu'elle s'était proposée pour modèle, sans la copier servilement : Valentine, Fidelio, Agathe (*Freischütz*) lui fournirent l'occasion de faire valoir son talent et d'accroître sa réputation.

La veille du jour où éclatèrent à Dresde les mouvements politiques du mois de mars, Mlle Wagner était partie pour Hambourg pour y donner des

représentations, et quoique complétement inconnue dans cette ville, elle y fit *furore*.

Le théâtre ressentit le contre coup des événements : le contrat qui attachait Mlle Wagner à cet établissement fut résilié : elle retourna à Hambourg, où, la première en Allemagne, elle chanta le rôle de Fidès. La puissance de sa voix, l'énergie dramatique de son jeu lui valurent de nouveaux applaudissements. De Hambourg, sa réputation se répandit dans toute l'Allemagne. Mlle Wagner y joua avec le plus brillant succès à Vienne et à Berlin ; dans cette dernière ville, elle y accepta un engagement pour un an ; elle y remplaçait Mme Viardot dans le rôle de Fidès, et parvint à l'y surpasser encore, tant pour le chant que pour l'expression dramatique. Grâce à elle, les chefs-d'œuvre de Gluck et de Spontini sortiront tout resplendissants de la poudre des cartons où ils sommeillaient depuis de longues années.

Mlle Wagner s'était concilié, en peu de temps, la faveur de la cour et du public : l'intendant royal de l'Opéra dut songer à l'attacher pour la vie à cet établissement. On lui offrit un engagement de dix ans à des conditions qui, jusque-là, n'avaient été faites à aucune cantatrice en Allemagne ; mais nous croyons savoir qu'une clause insérée dans le contrat réserve à la jeune et grande artiste un congé de six mois par chaque année. Elle en profitera, sans doute, et nous en profiterons nous-mêmes, si nos espérances et nos vœux se réalisent dans le sens de nos prévisions.

Pour résumer en un seul mot l'effet que produit Mlle Wagner sur la scène, nous dirons que ce qui caractérise son apparition et le genre de son talent, c'est la *noblesse* : ses traits sont nobles, sa taille est noble, ainsi que sa démarche et ses mouvements, même dans les moments de l'entraînement le plus passionné. Sa méthode est aussi distinguée que consciencieuse ; ne faisant jamais de concessions au mauvais goût, ne visant jamais à l'effet, elle produit des émotions profondes par une noble simplicité et un organe d'un volume extraordinaire, tel que nous en avons rarement entendu. Heureux les directeurs de France et autres pays qui sauront s'attacher, ne fût-ce que par intervalles, ce rare et merveilleux talent, destiné à marquer une époque dans les fastes du théâtre et de l'art lyrique !

J. B.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 27 décembre

Si nous établissons notre budget musical annuel, nous trouverons que le bilan, comparativement à bien d'autres Etats, est en notre faveur, tant pour l'année qui vient de s'écouler que pour celle qui commence. Toutefois, ne craignez pas que je vienne vous ennuyer avec des chiffres et des calculs ; je me bornerai à récapituler les chapitres principaux des *recettes* et *dépenses*.

Parmi les recettes, et même les plus brillantes, je citerai les soirées de symphonies, qui, cette année, ont été reprises un peu tard, la première chambre ayant d'abord tenu ses séances dans la salle. Par bonheur, les orateurs ont attendu pour se faire entendre, l'inauguration de leur propre salle ; car, je dois en convenir, je préfère de beaucoup l'harmonie de Haydn, de Mozart et de Beethoven aux cacophonies de l'éloquence parlementaire. C'est ainsi que j'ai plus de plaisir à voir M. Taubert, dirigeant à la tribune les excellentes exécutions de la symphonie en *la majeur* de Beethoven, de la symphonie en *ut majeur* de Mozart, que je n'en aurais eu à voir M. de Auerswald au fauteuil du président, cherchant à diriger et à maintenir dans la bonne voie les épanchements de la faconde parlementaire. Nous avons eu trois de ces admirables concerts instrumentaux dans le courant du mois dernier. Une de ces soirées, celle du 17 décembre, jour anniversaire de la naissance de Beethoven, a été consacrée tout entière aux œuvres du grand maître.

L'Académie de chant nous a donné dans son Exeter-Hall un grand oratorio de Haendel : *Judas Machabée*, avec toutes les ressources de cet établissement.

Au théâtre, enfin, nous avons eu diverses grandes représentations, dans lesquelles ont rivalisé Mme J. Wagner et Mlle Kœster. Nous citerons, entre autres, la reprise d'*Olympie*, de Spontini ; — la *Vestale* sera donnée incessamment, avec Mme Kœster (Julie) et Mlle J. Wagner (grande-prêtresse) ; — *Lucrèce Borgia*, où Mlle Wagner électrise l'auditoire ; *Oberon*, *Fidelio*; dans ces deux opéras, Mlle Wagner chante alternativement avec Mme Kœster le rôle de Rezia (Oberon), et de Fidelio ; *Don Juan*, *Roméo et Juliette*, *Figaro*, *Robert-le-Diable*, etc,

Voilà pour les recettes, qui ont été abondantes : nous en venons actuellement au triste chapitre des dépenses : c'est la *mort* qui les a encaissées. Cela a l'air d'une plaisanterie ; mais j'avoue que je ne suis nullement disposé à plaisanter. J'ai mentionné plus haut l'exécution de *Judas Machabée*; elle a été de mauvaise augure : c'est la dernière qu'ait dirigée le respectable directeur de l'Académie de chant, le professeur Rungenhagen, Le jour de Noël, nous avons enterré solennellement cet artiste de mérite, qui pendant plus de cinquante ans a fait partie de l'Académie ; il a été directeur pendant dix-huit ans, depuis la mort de Zelter. Cette institution, qui existe depuis environ soixante ans, n'a eu que trois directeurs : M Carl Fasch, qui a fondé l'établissement, musicien des plus distingués, mais vivant dans la retraite la plus absolue, de sorte que, malgré ses nombreuses productions, parmi lesquelles il y en a de remarquables, par exemple, une *Missa solennis*, à seize voix, il est resté complétement inconnu. Après lui est venu Zelter, qui a dirigé l'Académie pendant vingt-neuf ans ; puis Rungenhagen Le choix de son successeur est d'une grande importance pour le chant religieux et surtout pour l'oratorio.

Une perte plus douloureuse est celle d'une jeune cantatrice qui, avec son talent remarquable, n'aurait pas tardé à se faire une réputation européenne. Demandez à votre excellente et spirituelle artiste, Mme Viardot-Garcia, ce qu'elle pense de la jeune Mathilde Ebeling, son élève. Suédoise comme Jenny Lind, elle avait tout le charme, toute la grâce de sa célèbre compatriote, dont, à dix-sept ans, elle était la rivale au théâtre de Stockholm. Elle alternait souvent avec Jenny Lind dans plusieurs rôles ; un jour elle jouait, par exemple, celui de Suzanne dans le *Mariage de Figaro*, où Jenny Lind chantait le rôle de la comtesse ; le lendemain, c'était *vice versâ*.

Mlle Ebeling, qui était venue à Berlin pour y étudier l'art du chant allemand, y est morte dans sa vingt-deuxième année à la suite d'un refroidissement. Les artistes les plus distingués, M. Meyerbeer et M. de Hulsen en tête, ont assisté à son convoi. Des dames suédoises ont accompagné les restes de leur jeune compatriote à sa dernière demeure, et ont paré sa tombe de fleurs et d'immortelles.

L'année qui commence nous amènera beaucoup d'excellentes choses ; je vous citerai pour le moment les concerts du chœur du Dôme, qui s'est fait une si grande réputation l'année passée à Londres ; nous y entendrons des compositions de musique religieuse par les maîtres de tous les âges, depuis Palestrina jusqu'à Mendelssohn ; ces compositions alterneront avec des œuvres de musique de chambre qui sont rarement exécutées : des septuors, des octuors, des nonnetti. C'est M. de Kontski qui tiendra le piano dans les concerts. Mais en voilà assez pour aujourd'hui. Puisse l'année musicale s'ouvrir chez vous sous des auspices aussi favorables qu'à Berlin !

L. R.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, la *Reine de Chypre*. — Demain lundi, *Sapho* et *Vert-Vert*.

*** La *Reine de Chypre* a été jouée lundi. Mlle Masson y reprenait le rôle de Catarina, qu'elle avait rempli avec grand succès, il y a quelques années. Jamais Roger n'avait montré plus de talent dans celui de Gérard.

*** La représentation extraordinaire qui a eu lieu mardi, et à laquelle le Président de la République avait invité les délégués des départements, a été magnifique. La rue Lepelletier était illuminée d'ifs de gaz ; le vestibule du théâtre rayonnait également ; les deux escaliers qui condnisent aux premières loges étaient tapissés de velours rouge, et de chaque côté les rampes étaient recouvertes d'une palissade élégante de lierre et de fleurs blanches. Le foyer étincelait de lustres, de bougies, et il était garni de tapis, de trophées. La salle était aussi ornée de nombreux trophées de drapeaux tricolores, surmontés de l'aigle ; les lumières y brillaient à profusion. Au centre de l'amphithéâtre, on avait construit un dais en velours, orné de crépines et de torsades d'or, et surmonté de fers de lance et d'un aigle d'or, les ailes déployées. Sous ce dais, sur une estrade, des siéges étaient disposés pour le Président de la République, son état-major, ses ministres. L'orchestre était occupé par la Commission consultative, les maires et les délégués des départements. Aux premières loges de balcon était placé le corps diplomatique. Les stalles de l'amphithéâtre étaient réservées aux généraux et aux colonels de toute l'armée de Paris. Les aides de camp et les officiers d'état-major occupaient les stalles des premières. Au parterre, au balcon, dans les galeries se trouvaient des officiers de toutes armes. Les secondes, les troisièmes étaient remplies entièrement d'officiers, de sous-officiers et de soldats. Les femmes étaient en petit nombre, comparativement à celui des hommes politiques et des militaires. Le Président est arrivé à huit heures précises : à son entrée l'orchestre a exécuté la marche du *Triomphe de Trajan*, et dans un entr'acte, avec les chœurs placés derrière la toile, le chant célèbre de la *Caravane* : *La victoire est à nous !* Un rideau de circonstance avait été peint par M. Cambon. Ce rideau représentait un ciel, et au milieu des nuées on apercevait la France posée sur un globe portant cette inscription : 20 *et* 21 *décembre*. Une banderolle soutenue par deux Renommées laissait lire ces mots : *Vox populi, vox Dei*. Un aigle planait dans les airs. Après les acclamations qui ont salué l'arrivée du Président, le *Prophète* a commencé, et l'exécution du chef-d'œuvre a été digne de l'auditoire. A plusieurs reprises, le signal des applaudissements a été donné par le Président lui-même. Gueymard chan-

tait le rôle de Jean de Leyde, Mme Tedesco celui de Fidès, Mlle Poinsot celui de Berthe, Obin celui du chef des anabaptistes, et Brémont celui d'Oberthal. Les danseurs et le ballet n'ont pas été moins bien traités que les chanteurs et la musique.

*** Une autre représentation toute différente d'objet et de genre a eu lieu vendredi au même théâtre. Molière et la Comédie Française y tenaient la place principale. La musique de Lully et l'opéra y figuraient comme accessoires. Pour fêter l'anniversaire de la naissance de Molière, anniversaire qui reviendra jeudi prochain, la Comédie-Française avait eu l'idée de remonter aussi complétement et aussi fidèlement que possible le *Bourgeois gentilhomme*, orné de tous ses chants, de toutes ses danses et de toutes ses cérémonies Pour cela, il lui fallait emprunter le secours de l'Opéra, qui s'est empressé de le lui accorder, mais à condition qu'il aurait la primeur de cette reprise à frais communs L'Opéra est toujours friand de primeurs. Donc, le *Bourgeois gentilhomme*, cette parade immortelle, semée de caractères, de scènes, de traits, qui portent au plus haut degré le cachet du génie, nous a été rendu sous les traits de Samson, en compagnie de Provost, Leroux, Mirecour, Maubant, Got, Delaunay, Mathieu ; de Mmes Augustine Brohan, Thénard, Denain, Marquet. Quelques artistes de l'Opéra : Gueymard, Obin, Chapuis ; Mlles Masson et Dameron, sont venus chanter, aux endroits marqués, les airs et les duos composés par Lully. Nous parlerons peu de cette exhumation musicale, dont la plus grande partie était connue depuis longtemps. S'il se trouve des gens qui pensent et soutiennent que, depuis Molière, la comédie n'a fait que dégénérer, nous ne supposons pas qu'il s'en rencontre de même opinion à l'égard de Lully, et qui soient d'avis que cet artiste ait posé les colonnes d'Hercule de son art. Au contraire, il faut remercier grandement la musique d'avoir fait des progrès depuis lui, car elle n'était alors qu'une lourde et triste psalmodie dans laquelle on pouvait à peine saisir une idée, un thème, un chant quelconque. Lully est de ces grands artistes qui gagnent beaucoup à ce que leurs titres à l'immortalité soient laissés dans l'ombre et le silence. Leur publicité n'est bonne qu'à procurer un de ces plaisirs d'archéologue, les plus tristes et les plus somnifères de tous. Il est vrai qu'à travers ces débris de chant rétrospectif, des airs de danse moderne s'intercalaient à tout moment. C'était sans doute une douleur pour l'archéologue, mais un vrai réveil pour l'auditoire. Dans le divertissement final, Mme Laborde a chanté les variations de Rode avec une audace et une volubilité sous lesquelles beaucoup d'imperfections se sont dissimulées. Trois ou quatre salves d'applaudissements et un *bis* frénétique ont accueilli l'air de bravoure et la cantatrice. Jamais on n'a vu de succès pareil, et Mme Laborde aurait pu s'écrier : *Monsieur Lully, que je vous remercie !* La cérémonie turque, œuvre de circonstance, commandée par Louis XIV, en mémoire d'une récente ambassade, et dont l'à-propos a disparu depuis deux siècles, n'en a pas moins été rendue avec tous ses détails. Tous les artistes de la Comédie-Française, sauf Mlle Rachel, tous les artistes de l'Opéra ont défilé deux à deux, trois à trois, quatre à quatre. Les bravos se sont distribués avec largesse et politesse. Chacun a dû être content, et d'abord le directeur de l'Opéra, qui a fait une excellente recette, méritée par un concours intelligent; Mlle Plunkett et Saint-Léon, qui terminaient la soirée en dansant l'*Aldeana*, si ardente et si fougueuse, ont eu lieu aussi d'être satisfaits. On les a applaudis comme si Samson, Mlle Augustine Brohan, Provost, Mme Thénard, Mme Laborde et tant d'autres n'eussent pas fatigué les mains bienveillantes : c'est qu'au lieu de les lasser, ils les avaient seulement mises en train.

*** Par une circulaire en date du 6 de ce mois, M. le ministre de l'intérieur a décidé que l'Académie nationale de musique, appelée Théâtre de la Nation depuis 1848, devrait prendre désormais le titre de Grand-Opéra.

*** Les artistes de l'Opéra se disposent à présenter une pétition à M. le ministre de l'intérieur pour obtenir le rétablissement des pensions, abolies depuis la révolution de 1830.

*** Aujourd'hui, le Théâtre-Italien donnera la *Sonnambula*, chantée par Mlle Sophie Cruvelli.

*** Le dernier jour de l'autre semaine, c'était la reprise de cet ouvrage : Sophie Cruvelli s'était chargée du rôle d'Amina ; elle l'a chanté et joué avec un talent tout à fait remarquable. La jeune cantatrice s'y est transformée en quelque sorte et s'est montrée sous un aspect vraiment nouveau. Elle a fait preuve de sensibilité douce, de grâce naïve, et, sauf quelques élans de voix encore un peu trop vifs, elle a constamment charmé l'auditoire. Nous la félicitons sincèrement de ce succès, qui montre à quel point elle peut assouplir sa voix et sa méthode, en les employant au genre le plus opposé à celui qui lui avait réussi d'abord. Calzolari, indisposé le premier jour, s'est remis aux représentations suivantes. Belletti chante fort bien le petit nombre de morceaux dont se compose le rôle du comte.

*** Hier samedi, la reprise de *Maria di Rohan* a eu lieu pour le début de Ferlotti et la rentrée de Mme Fiorentini.

*** Mme Barbieri-Nini, rappelée en Italie par la maladie de son père, a résilié son engagement.

*** Mme Castellan a chanté pour la première fois à Bruxelles, le 3 de ce mois, sur le théâtre royal Saint-Hubert. Elle avait choisi *Norma*, et paraîtra bientôt dans *Sémiramide*. Son succès ne pouvait être plus brillant.

*** Le concert de Ernst reste toujours fixé à mercredi prochain.

*** Prudent part cette semaine pour Bruxelles, où il donnera quelques concerts au Grand-Théâtre et fera entendre sa grande composition le concerto-symphonie et ses ouvrages nouveaux encore inconnus à Bruxelles : *les Champs*, ses fantaisies sur *Grâce*, de *Robert*, et *Asile héréditaire*.

*** MM Alard et Franchomme reprennent leurs séances si intéressantes de musique de chambre, et la première aura lieu dans la salle Pleyel, le dimanche 18 janvier. En voici le programme : 1° 6e quatuor de Mozart en *ut*, pour deux violons, alto et basse ; 2° 35e quatuor d'Haydn (*sol* mineur) pour deux violons, alto et basse ; 3° 3e quatuor de Mozart, en *mi* bémol, pour un alto et basse ; 4° trio de Beethoven, en *sol*, pour violon, alto et basse. M. Alard jouera le premier violon ; M. Armingaud, le deuxième ; M. Casimir Ney, l'alto ; M. Franchomme, le violoncelle, et Mlle Meara, jeune artiste de beaucoup de talent, jouera la partie de piano. La deuxième séance aura lieu le 1er février prochain.

*** M. et Mme Léonard (Antonia di Mendi) viennent d'arriver à Paris, Le violoniste et la cantatrice y seront également les bien venus, surtout s'ils veulent bien se faire entendre.

*** Le jeune violoniste Poussard, dont nous parlions dimanche dernier, porte non pas le prénom de Henri, mais celui d'Horace, qu'il tient du grand peintre Horace Vernet, son parrain.

*** Mlle Thérèse Jaurès (de Cardeilhac) vient d'épouser M. Felix Saulnier, sous-préfet à Épernay.

*** Voici le programme du premier concert d'abonnement que la Société Sainte-Cécile donnera, le dimanche 18 janvier, à deux heures : 1° Ouverture de *Fidelio*, de Beethoven; 2° *Las ! il n'a nul mal qui n'a le mal d'amour*, chœur à quatre voix, sans accompagnement, de J. Lefebvre (1630); 3° grand air de *Freischütz*, de Weber, chanté par Mlle Stubb ; 4° concerto de piano (en *sol*, de Mozart, exécuté par M. C. Saint-Saëns ; 5° *Hymne du sacrifice*, de Beethoven, chanté pour la première fois à Paris; 6° symphonie nouvelle (en *la*) de F. Mendelssohn. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers. Les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Le jeune compositeur hollandais, Edouard de Hartog, est attendu à Paris vers la fin de janvier. Il a en portefeuille plusieurs manuscrits de compositions nouvelles, telles qu'une vilanelle, une berceuse, des morceaux caractéristiques pour piano, et de plus, des chœurs sans accompagnement, d'un genre tout nouveau.

*** Une grande sonate pour piano et violoncelle, composée par Ferdinand Lavainne, vient de paraître chez Mme veuve Launer, éditeur de musique; cette œuvre nouvelle du jeune compositeur est digne de figurer avec les trios, le quintette et le septuor du même auteur, à qui ses compositions symphoniques et chorales ont fait depuis longtemps une réputation aussi durable que méritée.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

Cologne. — Mme Sontag nous a fait ses adieux dans le *Barbier de Séville;* elle a chanté le rôle de Rosine avec son talent bien connu et avec le succès auquel l'éminente cantatrice est habituée depuis longtemps De Cologne, Mme Sontag est retournée à Francfort, d'où elle doit se rendre successivement à Stuttgard, Weimar et Hambourg. – La petite violoniste Marie Serrato a donné ici trois concerts, et ils étaient très-suivis.

*** *Berlin.* — Le prince Caradja, premier secrétaire de l'ambassade turque près notre cour, a composé une marche militaire qui, par ordre du roi, fera désormais partie des marches de l'armée prussienne ; l'éditeur, M. Bock, est chargé de la publication de l'œuvre du prince Caradja.

— Mme Gadi, cantatrice italienne, qui a eu l'honneur de chanter dans un concert à la cour, a reçu de la reine un riche bracelet. Mme Gadi doit chanter dans un concert public dans le courant de la semaine prochaine.

*** *Hanovre.* — L'opéra nouveau de Marschner : *Austin*, doit être représenté incessamment au théâtre royal.

*** *Leipsig*, 30 décembre. – Le Conservatoire de musique de cette ville, qui doit en grande partie son existence à Mendelssohn-Bartholdy, vient de célébrer le deuxième anniversaire de la mort de ce célèbre maestro par un concert public dont le programme se composait des ouvrages suivants : le quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, morceau favori en Allemagne, et qui a été écrit par Mendelssohn-Bartholdy à l'âge de seize ans; les *Variations sérieuses*, pour piano, exécutées par M. Moschelès ; les chants : *Endroit chéri*, *Adieu* et *Vallée de repos;* fragment de l'oratorio intitulé *le Christ*, dont la partition manuscrite, inachevée, a été trouvée parmi les papiers de Mendelssohn-Bartholdy. Ces fragments, au nombre de huit, et dont la plupart sont des chœurs fugués, ont été exécutés par les élèves du Conservatoire, sous la direction de M. Schleining, l'un des professeurs de cet établissement. La municipalité assistait en corps à cette solennité musicale.

*** *Turin*, 28 décembre. — Depuis quelque temps, on joue tous les soirs sur le théâtre royal de notre capitale, et toujours devant chambrée complète, un opéra nouveau, en cinq actes, intitulé *Maria-Giovanna*, et dont la musique est d'un jeune dilettante, M. le duc de Litta. Ce gentilhomme, qui possède une fortune colossale, a fait exécuter à ses frais les décors et les costumes de *Maria-Giovanna*, qui sont d'une magnificence sans exemple à Turin, et qui ont causé une véritable sensation parmi nos amateurs de spectacle.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

MUSIQUE DE DANSE NOUVELLE

POUR LE PIANO

PUBLIÉE PAR

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, RUE RICHELIEU.

POLKAS.

F. BURGMULLER. Polka brillante sur le Farfadet . . . . . 4 »
E. ETTLING. Polka sur Zerline, avec solo de cornet à pistons.. 4 50
— Polka sur la Dame de Pique. . . . . 4 »
— Polka sur l'Enfant prodigue. . . . . 4 »
A. FESSY. Polka de l'Hippodrome . . . . . 3 »
— Polka du Val d'Andorre . . . . . 3 »
— Elisabeth, polka . . . . . 2 »
KOENIG. L'Eclipse, polka . . . . . 2 »
— Jupiter, polka trémolo . . . . . 2 »
LABITZKY. Cerrito, polka 2 50
— La Berlinoise, polka. . . . . 2 »
— Salut à Paris, deux polkas 3 75
— Clémentine, polka 2 50
MUSARD. Californie, polka du Violon du Diable 2 50
— Ouistiti. . . . . 3 »
— La Priora . . . . . 4 »
J. PASDELOUP. La Rosée, polka du Violon du Diable 2 50
— Rose de Mai, polka du Val d'Andorre. . . . 3 »
— Polka du Prophète. 4 50
— Polka de la Fée aux Roses. . . . . 3 »
— Polka sur Zerline, avec solo de cornet à pistons par Denault. . . . . 4 »
— Polka sur la Tempesta . . . . . 4 »
PILODO. Polka sur Giralda. . . . . 3 »
— Polka sur la Poupée de Nuremberg . . . . . 4 »
QUIDANT. Polka bérésilienne . . . . . 3 »

POLKA-MAZURKAS.

F. BURGMULLER. Blanche, polka-mazurka.. . . . . 5 »
— Polka-Mazurka sur la Fée aux Roses. . . 2 »
DEVOS. Graziosa. 4 50
A. DE LENONCOURT. Follette . . . . . 2 »
J. PASDELOUP. Polka-mazurka sur l'Enfant prodigue . . . . 4 »
— Polka mazurka sur la Dame de Pique. . . . 4 »
PILODO. Polka-mazurka sur la Tempesta . . . . . 4 »
A. TALEXY. Diane, polka-mazurka. . . . . 5 »
— Wanda, polka-mazurka 4 50

SCHOTTISCHS.

DANIELLE. L'Enfant prodigue . . . . . 3 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . . 4 »
A. DE LENONCOURT. Manuelita. . . . . 3 »
— Henriette 2 50
PILODO. La Dame de Pique. . . . . 4 »
— Schottisch de Mabille 2 50
— Schottisch sur la Poupée de Nuremberg . . . . . 4 »
J. PASDELOUP. Schottisch sur Giralda . . . . . 4 »

REDOWAS.

DUMOUCHEL. Lowitzka, rodowa polonaise . . . . . 2 »
ETTLING. La Tempesta . . . . . 4 »
FESSY. Redowa sur le Val d'Andorre. . . . . 3 »
JOHN. Hélène, redowa . . . . . 2 »
LABITZKY. Redowa-Valse 4 50
J. PASDELOUP. Pas des Fleurs, redowa du Violon du Diable 4 50
— Redowa sur la Poupée de Nuremberg. . . . 3 »
PILODO. Redowa sur Giralda. . . . . 3 »
— Redowa du Prophète 4 50
— Redowa sur Zerline ou la Corbeille d'oranges. . . . 4 »

GALOPS.

BILSE. Sturm-Marsch, galop 2 50
LABITZKY. Riquiqui . . . . . 3 »
— L'Espérance 4 50
GUNGL. Galop des chemins de fer 2 50
A. TALEXY. Hercule . . . . . 5 »

VALSES.

F. BURGMULLER. Valse brillante sur Haydée . . . . . 6 »
— Grande valse sur le Prophète. . . . . 5 »
— Valse brillante sur le Val d'Andorre. . . . . 5 »
— Valse sur Giralda . . . . . 5 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . . 5 »
— La Dame de Pique. . . . . 5 »
— L'Enfant prodigue. . . . . 5 »
E. ETTLING. L'Enfant prodigue . . . . . 5 »
— La Dame de Pique . . . . . 5 »
— La Tempesta. . . . . 5 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . . 5 »
MUSARD. Les Lingots d'or . . . . . 6 »
— La Poupée de Nuremberg . . . . . 6 »
— Le Torréador. . . . . 6 »
H. ROSELLEN. Miranda, valse brillante sur la Tempesta . . . 4 50
J. STRAUSS. Chants d'allégresse. 4 50

QUADRILLES.

MUSARD. L'Enfant prodigue, deux quadrilles. Chaque 4 50
— La Tempesta 4 50
— Zerline ou la Corbeille d'oranges, deux quad. chaq. 4 50
— La Dame de Pique, deux quadrilles Chaque. . . . 4 50
— La Poupée de Nuremberg, ... 4 50
— Le Farfadet. 4 50
— Le Toréador 4 50
— Les Clairons de l'armée française 4 50
— Le Palais de Cristal 4 50
— Une Nuit à l'Opéra 4 50
— La Favorite 4 50
— La Reine de Chypre 4 50
— Les Rendez-vous bourgeois. 4 50
PILODO. L'Enfant prodigue. 4 50
STRAUSS. L'Enfant prodigue. 4 50
— La Dame de Pique. 4 50

AIRS DE BALLET

DE

L'ENFANT PRODIGUE.

N° 1. La Valse. . . . . 3 »
2. Pas de la Séduction. . . . . 5 »
3. Pas des Almées . . . . . 3 »
4. Pas des Poignards . . . . . 4 »
5. L'Orgie . . . . . 6 »
6. Marche du Bœuf Apis. . . . . 3 »
7. Marche de la Caravane . . . . . 4 »

ZERLINE

OU LA CORBEILLE D'ORANGES.

N° 1. La Valse. . . . . 5 »
2. La Styrienne. . . . . 5 »
3. Les Muses et les Grâces. . . . . 5 »
4. Pas chinois . . . . . 3 »
5. La Sentimentale et l'Enjouée . . . . . 5 »
6. Le Bal d'enfants . . . . . 5 »
7. Quadrille des fous . . . . . 5 »
8. Le Carnaval de Palerme. . . . . 3 »

PUBLIÉ PAR

BRANDUS & Cie,

EDITEURS DE MUSIQUE,

Rue Richelieu, n° 103.

1re SÉRIE DES

SUCCÈS UNIVERSELS

MORCEAUX DE PIANO DIFFICILES.

F. CHOPIN.

Op. 6. Cinq mazurkas, à la comtesse Plater. 5 »
Op. 7. Quatre mazurkas, à M. Johus..... 6 »
Op. 9. Trois nocturnes, à Mme Camille Pleyel. 6 »
Op. 11. 1er concerto, le piano seul . . . . . 12 »
Op. 20. 1er scherzo 7 50
Op. 21. 2e concerto, le piano seul . . . . . 12 »
Op. 23. Ballade 7 50
Op. 24. Quatre mazurkas, au comte Perthuis. 7 50
Op. 27. Deux nocturnes, à Mme la comtesse d'Appony . . . . . 6 »
Op. 29. Impromptu . . . . . 6 »
Op. 31. 2e scherzo. 7 50
Op. 32. Deux nocturnes, à Mme la baronne de Billing . . . . . 6 »
Op. 34. Trois valses brillantes : n° 1, en *la* bémol ; n° 2, en *la* mineur ; n° 3, en *fa*, chaque . . . . . 6 »
Op. 35. Sonate et Marche funèbre. . . . . 9 »
La Marche funèbre seule . . . . . 5 »
Op. 43. Tarentelle. . . . . 6 »
Op 64. Trois valses brillantes :
N° 1. Dédiée à la comtesse Potocka . 5 »
N° 2. Dédiée à la baronne Rothschild. 5 »
N° 3. Dédiée à la baronne Branicka . 5 »

T. DOEHLER.

Op. 4. Variations de concert sur la *Norma*.. 7 50
Op. 10. Rondino sur le *Pré aux Clercs*. . . 6 »
Op. 12. Variations de bravoure sur *Gustave*. 7 50
Op. 13. Variations brillantes sur deux motifs de *I Puritani* 7 50
Op. 14. Deux fantaisies sur des motifs de *l'Elisire d'amore*, 2 suites, chaque. . 6 »
Op. 14. Deux fantaisies sur des motifs de *I Puritani*, 2 suites, chaque. . . 6 »
Op. 15. Variations sur la *Dernière pensée de Bellini* 7 50
Op. 16. Divertissement sur des motifs du *Cheval de bronze* . . . . . 6 »
Op. 17. Fantaisie et variations de bravoure sur *Anna Bolena*. 7 50
Op. 18. Amusement de salon, fantaisie sur le *Cor des Alpes* 7 50
Op. 19. Rondino sur les *Somnambules* de Strauss. . . . . 6 »
Op. 20. Rondino sur *la Festa della rosa* . . 7 50
Op. 22. Variations brill. sur *les Huguenots*. . 7 50
Op. 28. Variations brill. sur *Guillaume Tell*. 9 »
Op. 39. Tarentelle brillante. . . . . 6 »
Op. 45. N° 3. *Adieu*, mélodie de Schubert, transcrite et variée. . . . . 5 »
Op. 50. Grande polka de salon . . . . . 6 »
Op. 51. Fantaisie sur *la Favorite*. . . . . 9 »
Op. 52. Trois nocturnes élégants, 3 suites, ch. 5 »
Op. 65. La *Supplante*, ballade. . . . . 6 »
Op. 66. Fantaisie de concert sur des thèmes de *la Sonnambula*. . . . . 9 »
Op. 69. Onzième nocturne . . . . . 5 »
Op. 70. Douzième nocturne. . . . . 5 »

F. MENDELSSOHN.

Op. 19. 0 romances sans paroles, 1er cahier. . 7 50
Op. 30. Id. 2e id . . . 7 50
Op. 38. Id. 3e id . . . 7 50
Op. 62. Id. 5e id . . . 7 50
Op. 67. Id. 6e id . . . 7 50
Op. 85. Id. 7e id . . . 7 50

E. PRUDENT.

Op 20. Fantaisie sur le grand trio de *Robert-le-Diable* . . . . . 9 »
Op. 33. Farandole. 7 50
Op. 34. Concerto symphonie, le piano seul. . 12 »
Op. 35. Les Bois, chasse . . . . . 9 »
Op. 36. Allegretto pastoral . . . . . 9 »
Grand trio du *Guillaume Tell* transcrit. . . . . 9 »
Op. 37. Grande fantaisie sur *Guillaume Tell* 9 »
Op. 38. *Robert-le-Diable* (air de *Grâce*). . . 9 »
Op. 39. Les Champs . . . . . 9 »

HENRI HERZ.

Op. 36. Grandes variations sur le chœur des Grecs du *Siége de Corinthe*. . . 9 »
La marche des Grecs du *Siége de Corinthe* . . . . . 5 »
Op. 37. Rondo sur un chœur favori de *Moise*. 9 »
Op. 50. Grandes variations à quatre mains sur la marche favorite de *Guillaume Tell* 9 »
Op. 57. Variations de concert sur une marche favorite de *Guillaume Tell*. . . . 9 »
Id. avec accompagn. d'orchestre 20 »
Op. 63. *La Clochette*, rondo sur un motif de Paganini 7 50
Op. 69. Rondo militaire sur un air favori du *Serment* 7 50
Op. 70. Variations concertantes sur la marche favorite du *Philtre*, à 4 mains. . . 9 »
Op. 70 *bis*. Variations concertantes sur la marche du *Philtre*, arrangée à 2 mains, d'après le duo à 4 mains. . . . . 9 »
Op. 74. Second concerto . . . . . 12 »
Id. avec accompag. d'orchestre. 25 »
Op. 76. Variations brillantes, *di bravura*, sur le trio favori du *Pré aux Clercs*. . 9 »
Id. avec accompag. d'orchestre. 20 »
Les mêmes arrangées à 4 mains par Hall 10 »
Op. 78. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, *Vivi tu*. 7 50
Op. 82. Grandes variations sur la marche favorite de l'opéra *I Puritani*. . . . . 9 »
Op. 90. Fantaisie et variations sur la *Norma*. 9 »
Id. avec accompag. d'orchestre 20 »
Op. 95. Fantaisie brill. sur l'*Ambassadrice* . 7 50
Op. 106. Grande fantaisie sur le *Domino noir* 7 50
Op. 126. Grande fantaisie sur les *Diamants de la Couronne*. 7 50
Le *Stabat* de Rossini, partition réduite pour piano solo, avec accompagnement de violon, *ad libitum*, par N. Louis 20 »
Op. 136. Grande fantaisie brillante sur la *Part du Diable*. 7 50
Op. 141. Fantaisie et variations brillantes sur la *Sirène*. . . . . 9 »

S. THALBERG.

Op. 5. Mélange sur *Guillaume Tell*. . . . 7 50
Op. 9. Fantaisie sur la *Straniera*. 7 50
Op. 14. Grande fantaisie sur *Don Juan*. . . 9 »
Op. 19. Deuxième caprice 7 50
Op. 27. Grande fantaisie sur *God save the Queen*. . . . . 9 »
Op. 32. Andante. 7 50
Op. 33. Grande fantaisie sur *Moise*. . . . . 9 »
Op. 36. Impromptu et cadence, étude . . . . 6 »
Op. 41. Trois romances sans paroles. . . . . 6 »
Op. 42. Grande fantaisie sur la sérénade et le menuet de *Don Juan*. . . . . 9 »
Op. 43. Nouvelle fantaisie sur les *Huguenots*. 9 »
Op. 45. Thème et étude en *la* mineur. . . . 7 50
Op. 52. Grande fantaisie sur la tarentelle de *la Muette de Portici*. . . . . 9 »
Op. 59. Marche funèbre variée. 7 50
Op. 63. Grande fantaisie sur le *Barbier de Séville* . . . . . 9 »
Romance variée sans paroles. 4 50
La Romanesca transcrite. 4 50
Mi manca la voce, de *Mosè*. 4 50

F. LISZT.

Op. 1. Fantaisie et variations sur la tyrolienne de la *Fiancée*. 7 50
Op. 7. Réminiscences des *Puritains*, grande fantaisie. . . . . 9 »
Grande fantaisie sur les *Huguenots*. . . . . 12 »
Id. sur la *Juive*. . . . . 12 »
Id. sur *Robert-le-Diable*. . . . 12 »
Id. sur *Don Juan*. . . . . 12 »
Adélaïde, de Beethoven, avec points d'orgue. 7 50
Le *Moine*, de Meyerbeer. . . . . 9 »
Deuxième marche hongroise. 7 50
Partitions pour piano des ouvertures de Weber :
Le *Freischütz*. . . . . 9 »
Jubilé. . . . . 9 »
Obéron . . . . . 9 »
Hexaméron, morceau de concert, grandes variations de bravoure sur la marche des *Puritains*, composées par Liszt, Talberg, Pixis, H. Herz, Czerny et Chopin . . . . . 12 »
Ouverture de *Guillaume Tell*. . . . . 9 »
Polonaise des *Puritains* 7 50
Tarentelle de la *Muette de Portici* 7 50
Les Soirées musicales de Rossini, recueil de huit ariettes et quatre duos, transcrites pour piano solo, net. . . . . 10 »
Chaque morceau séparément :
N° 1. La Promessa . . . . . 3 »
2. La Regata veneziana 3 75
3. L'Invito. . . . . 3 »
4. La Gita in gondola. . . . . 3 »
5. Il Rimprovero . . . . . 3 »
6. La Pastorella dell' Alpi 2 50
7. La Partenza. . . . . 3 »
8. La Pesca . . . . . 3 »
9. La Danza (tarentella) . . . . . 5 »
10. La Serenata . . . . . 3 »
11. L'Orgia . . . . . 5 »
12. Li Marinari . . . . . 5 »

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

MUSIQUE DE VIOLON

Œuvres de CH. DE BÉRIOT.

CONCERTOS.

Op. 26. 1er concerto, avec acc. d'orchestre.... 24 »
— — de quatuor.... 18 »
— — de piano.... 12 »
Op. 32. 2e concerto, avec acc. d'orchestre.... 30 »
— — de quatuor.... 24 »
— — de piano..... 20 »
— complet..... 40 »
Op. 44. 3e concerto, avec acc. d'orchestre.... 30 »
— — de quatuor.... 24 »
— — de piano..... 20 »
— complet..... 40 »
Op. 46. 4e concerto, avec acc. d'orchestre.... 20 »
— — de quatuor.... 15 »
— — de piano..... 12 »
— complet..... 30 »
Op. 55. 5e concerto, avec acc. d'orchestre.... 20 »
— — de piano..... 12 »
— complet..... 30 »
Op. 70. 6e concerto, avec acc. de piano..... 12 »
— le quatuor seul..... 10 »
— l'orchestre seul..... 20 »
Op. 73. 7e concerto, avec acc. de piano..... 18 »
— le quatuor..... 10 »
— l'orchestre..... 15 »

ÉTUDES.

Op. 9. Dix études ou caprices p. violon seul. 10 »
Op. 27. Six études brillantes pour violon seul. 10 »
Les mêmes avec acc. de piano..... 15 »
Op. 29. Trois capric. brill. ou études p. violon 9 »
Op. 37. Trois études caractéristiques pour violon avec acc. de piano..... 9 »
Op. 43. Trois grandes études pour deux violons concertants..... 9 »
Op. 75. Premier Guide du violoniste. Etudes élémentaires en 2 livres :
N° 1, contenant dix études élémentaires, avec acc. d'un second violon..... 9 »
2, contenant dix études de style en forme de petits solos avec acc. de piano... 12 »

AIRS VARIÉS ET FANTAISIES.

Op. 1. 1er air varié en *ré* min., acc. quatuor. 15 »
— acc. de piano 7 50
Op. 2. 2e air varié en *ré* maj., acc. de quat. 15 »
— acc. de piano 7 50
Op. 3. 4e air varié en *mi*..... acc. d'orch.. 15 »
— acc. de piano. 7 50
Op. 5. 4e air varié, air montagnard en *si* b., acc. de quat. 15 »
— acc. de piano 7 50
Op. 7. 5e air varié en *mi*..... acc. d'orch.. 15 »
— acc. de piano 7 50
Op. 9. Dix études ou caprices..... 10 »
Op. 12. 6e air varié en *la*, acc. d'orchestre.... 15 »
acc. de piano..... 7 50

SUITE DES AIRS VARIÉS.

Op. 15. 7e air varié en *mi*, acc. d'orchestre... 15 »
— acc. de piano.... 7 50
Op. 30. Le Trémolo, caprice, acc. de piano... 7 50
— acc. d'orchestre. 15 »
Op. 32. Andante et ronde russe, extrait du 2e concerto, avec acc. d'orchestre.... 24 »
— acc. de quatuor.... 18 »
— acc. de piano..... 15 »
— complet..... 30 »
Op. 42. 8e air varié en *ré*, avec acc. d'orchest.. 15 »
— acc. de piano.. 7 50
Op. 52. 9e air varié en *ré*, avec acc. d'orchest. 18 »
— acc. de piano.. 9 »
Op. 69. 10e air varié, avec acc. d'orchestre... 18 »
— acc. de piano..... 9 »
Op. 76. 11e air varié, avec acc. d'orchestre.... 18 »
acc. de piano..... 9 »

DUOS CONCERTANTS POUR PIANO ET VIOLON.

Op. 6. Fantaisie sur le chœur des drapeaux du *Siége de Corinthe*..... 9 »
Op. 8. Fantaisie sur des motifs de *Moïse*.... 9 »
Op. 10. Souvenir de la *Muette de Portici*..... 9 »
Op. 11. Fantaisie sur des motifs du *Comte Ory* 9 »
Op. 13. Variations brillantes en *ré*, dédiées à la reine des Pays-Bas..... 9 »
Op. 14. Grandes variations en *la* mineur, dédiées à Mme Cottinet..... 9 »
Op. 16. Fant. sur des motifs de *Guillaume Tell* 9 »
Op. 17. Variations sur la tyrol. de la *Fiancée*. 9 »
Op. 18. Duo brillant sur des motifs de la *Somnambula*..... 9 »
Op. 19. Duo brillant en *mi*, dédié à Mme Bertin de Vaux..... 9 »
Op. 20. Fantaisie brillante sur les motifs du *Pré aux Clercs*..... 9 »
Op. 21 Duo sur l'*Elisire d'amore*..... 9 »
Op. 22. Duo bril. sur les motifs de *I Puritani* 9 »
Op. 23. Deux nocturnes sur les *Soirées de Rossini* (2 suites), chaque..... 7 50
Op. 24. Duo sur les motifs de l'*Ambassadrice*. 9 »
Op. 25. Duo sur un thème original en *si*..... 9 »
Op. 28. Fantaisie sur la *Norma*..... 9 »
Op. 31. Duo brillant sur le *Domino noir*..... 9 »
Op. 33. Duo bril. sur des motifs de *Zunetta*... 9 »
Op. 34. Trois nocturnes sur des mélodies de Schubert :
N° 1. *Les Plaintes de la jeune fille* et la *Poste*..... 7 50
2. *La jeune Religieuse, Ave Maria* et l'*Illusion*..... 7 50
3. *Le Roi des Aulnes* et la *Sérénade*..... 7 50
Op. 35. *Le Fruit de l'étude*, six duos faciles et brillants (2 suites), chaque..... 9 »

SUITES DES DUOS CONCERTANTS.

Op. 38. Grand duo sur les *Diamants de la couronne*..... 9 »
Op. 39. *Souvenir d'Auber*, grand duo..... 9 »
Op 40. Deux duettini sur le *Stabat* de Rossini (2 suites), chaque..... 7 50
Op. 41. Le *Progrès*, six duos brillants et non difficiles (2 suites), chaque..... 10 »
Op. 45. Six morceaux de salon sur des thèmes originaux (3 suites), chaque..... 9 »
Op. 47. Grand duo sur *Sémiramide*..... 9 »
Op. 48. *Souvenir de Boulogne*, deux duos (2 suites), chaque..... 7 50
Op. 49. *Les Intimes*, deux duos (2 suites), ch. 7 50
Op. 50. *La Soirée*, deux duos :
N° 1. *La Chasse*. 2. *Impromptu*, ch. 7 50
Op. 51. Duo concertant sur la *Part du Diable* 9 »
Op. 53. Deuxième grande fantaisie sur *Guillaume Tell*..... 9 »
Op. 54. Duo brillant sur la *Sirène*..... 9 »
Grand duo sur les *Huguenots*..... 9 »
— sur *Robert-le-Diable*..... 9 »
Op. 56. Grand duo sur le *Barbier de Séville*.. 9 »
Op. 59. Valse..... 9 »
Op. 60 Grand duo sur la *Gazza ladra*..... 9 »
Op. 61 Grand duo sur la *Muette de Portici*... 9 »
Op. 62. Duo brillant sur le *Val d'Andorre*... 9 »
Op. 63. Grand duo sur la *Dona del Lago*. .. 9 »
Op. 64. Duo brillant sur *Haydée*..... 9 »
Op. 65. Duo brillant sur le *Prophète*..... 9 »
Op. 66. Duo brillant sur la *Cenerentola*..... 9 »
Op. 67. Sonate concertante..... 9 »
Op. 68. Grand duo sur la *Favorite*..... 9 »
Op. 72. Duo brillant sur le *Pirate*..... 9 »
Op. 74. Duo brillant sur *Giralda*..... 9 »
Op. 77. Duo brillant sur l'*Enfant prodigue*... 9 »
Op. 78. Grand duo sur la *Juive*..... 10 »
Op. 79. Grand duo brill. sur la *Reine de Chypre* 10 »

DUOS POUR DEUX VIOLONS.

Op. 57. Trois duos concertants, 3 suites, chaq. 9 »

TRIOS POUR PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE.

Op. 4. Trio sur des motifs de *Robin des Bois*. 15 »
Op. 58. Premier grand trio..... 15 »
Op. 71. Deuxième grand trio..... 15 »

DUOS CONCERTANTS POUR VIOLON ET HARPE,

PAR LABARRE ET DE BÉRIOT.

Op. 6. Fantaisie sur le *Siége de Corinthe*.... 7 50
Op. 8. Fantaisie sur les motifs de *Moïse*..... 7 50
Op. 10. Souvenirs de la *Muette de Portici*... 7 50

Œuvres de HENRI VIEUXTEMPS.

CONCERTOS.

Op. 10. Grand concerto, dédié au roi des Belges.
— le violon principal . . 12 »
— avec acc. d'orchestre . 36 »
— — de quatuor . 24 »
— — de piano . . 24 »
— complet. . . . . 50 »
Op. 8. 2e concerto, avec acc. d'orchestre . . 18 »
— — de piano . . . 12 »
— complet . . . . . 25 »
Op. 25. 3e gr. concerto, dédié à Guillaume II, roi de Hollande.
— le violon principal seul 12 »
— avec acc. d'orchestre.. 50 »
— — de quatuor.. 30 »
— — de piano. . 25 »
— complet. . . . . 60 »

ÉTUDES, FANTAISIES ET AIRS VARIÉS.

Air varié sur le *Pirate*, avec acc. de piano. . 7 50
Op. 7. Romances sans paroles, avec acc. de piano, 2 suites, chaque . . . . . 9 »
Op. 9. Hommage à Paganini, caprice sur des thèmes de Paganini, avec acc. d'orch. 15 »
Op. 9. Hommage à Paganini, acc. de piano.. 7 50
Op. 11. Fantaisie-caprice, acc. d'orchestre. . 20 »
— de piano . . . 12 »
Op. 15. Les Arpèges, caprice, avec acc. de violoncelle, obligé et d'orchestre. . 20 »
— Les Arpèges, caprice, acc. de piano. . 10 »
Op. 16. Six études de concert avec accompagnement de piano, 2 suites, chaque 9 »
— Les mêmes p. violon seul, ensemble.. 9 »
Op. 17. Souvenir d'Amérique, air varié sur l'air américain *Yankee doodle*, avec accompagnement de piano. . 6 »
— — de quatuor. . 10 »
Op. 18. *La Norma*, fantaisie sur la 4e corde avec accompagnement d'orchestre.. 20 »
— de piano. . 10 »
Op. 21. Souvenirs de Russie, fant. acc. d'orc. 24 »
— avec accompagnement de piano.. 9 »
Op. 22. 1er morceau de salon, air varié avec accompagnement de piano. . . 6 »
— 2e morceau de salon, air varié avec accompagnement de piano. . . 7 50
Op. 22. 3e morceau de salon, rêverie, adagio avec acc. de piano . . . . . 6 »
— 4e morceau de salon, *Souvenirs du Bosphore*, avec acc. de piano.. 9 »
— 5e morceau de salon, *Tarentelle* avec accompagnement de piano. . 9 »
Op. 27. Grande fant. sur des thèmes slaves :
la partie principale de violon. . . 6 »
avec accompagnement d'orchestre.. 25 »
— de piano . . 12 »
complet. . . . . 30 »
Op. 29. Introduct. et rondo avec acc. de piano 12 »
L'orchestre . . . . . 15 »

DUOS CONCERTANTS POUR VIOLON ET PIANO.

Grand duo sur le *Duc d'Olonne*. . . . . 9 »
Grande fantaisie concertante sur *Oberon*. . . 9 »
Op. 12. Grande sonate concertante en 4 part. 15 »
Op. 19. Duo brill. sur des motifs de *Don Juan* 9 »
Duo brillant sur des airs hongrois. . . . . 10 »
Fantaisie concertante sur les *Huguenots*. . . 10 »
Duo sur le *Prophète*. . . . . 9 »

Œuvres de ERNST.

Op. 5. Trois rondinos avec acc. de piano :
N° 1. *Nathalie*..... 7 50
2. *La Tentation*..... 7 50
3. *Robert-le-Diable*..... 7 50
Op. 6. Introduction et variations bril. sur *Ludovic*, acc. de quatuor.... 12 »
— — avec acc. de piano..... 7 50
Op. 11. Fantaisie brillante sur la marche d'*Otello*, avec acc. de piano.. . 9 »
— — avec acc. d'orchestre..... 18 »
Op. 19. *Le Carnaval de Venise*, 25 variations burl., acc. de quatuor et de piano.. 9 »
Op. 20. Variations sur le *Pirate*, avec acc. de piano ou de quatuor..... 9 »
— — avec acc. d'orchestre..... 18 »
Deux morceaux de salon avec acc. de piano :
N° 1. *Adagio sentimental*..... 6 »
2. *Rondino grazioso*..... 6 »
Feuillet d'album, étude de Heller, transcrite pour violon avec acc. de piano.... 4 50
La Romanesca, ancien air de danse, avec acc. de piano et de quatuor..... 4 50
Op. 21. *Rondo Scherzo* à la papageno..... 9 »
Op. 24. Fantaisie brillante sur le *Prophète*, avec acc. de piano..... 9 »
— L'orchestre seul..... 9 »
Schuncke et Ernst. Duo brillant pour piano et violon sur le *Pré-aux-Clercs*.. 9 »
Heller et Ernst. 12 pensées fugitives pour piano et violon, dix numéros, chaque.. 4 50

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 3. 18 Janvier 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Londres, Delisy et Ce, 13, Regent street
St-Pétersbourg, Belizard.
New-York, Scharfenberg et Luis.
Madrid, Union artistico-musicale.
Rome, Merle.
Amsterdam, Bureau des Postes.
Berlin, Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig, Michelsen.
Lisbonne, Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an . . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse . . . 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (18e lettre), par **Fétis** père. — Concerts, Henri Herz, Ernst, etc., par **Henri Blanchard.** — Encore des albums, par le même. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(DIX-HUITIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

La construction des orgues anglaises a joui longtemps d'une réputation européenne pour le fini de la mécanique. Les facteurs français n'occupaient alors que le second rang sous ce rapport, bien qu'ils eussent la supériorité pour l'harmonie des jeux; mais les progrès dont j'ai rendu compte dans deux lettres précédentes ont changé la situation des choses, et ont fait passer du côté de la France la suprématie en toutes les parties de l'art. Je dois l'avouer, à l'exception des travaux de MM. Hill, père et fils, j'ai été frappé de l'imperfection des orgues anglaises placées à l'Exposition; imperfection qui inspire l'étonnement lorsqu'on connaît le prix élevé des travaux de ce genre en Angleterre.

René Harris et Bernard Schmidt l'ancien commencèrent à perfectionner les orgues en Angleterre dans la seconde moitié du XVIIe siècle, et furent les premiers qui firent usage des tirages à bascule, pour diminuer la lourdeur des claviers et les accouplements partiels ou totaux à volonté. On voit encore aujourd'hui dans la cathédrale de Bristol un bon instrument à trois claviers, avec pédales d'accouplement sans clavier, construit par Harris en 1685. Sauf quelques réparations partielles, cet orgue est resté tel qu'il est sorti des mains de l'artiste. Byfield, Parker et Green améliorèrent sensiblement la partie mécanique des orgues pendant le XVIIIe siècle, mais n'innovèrent pas dans la forme des jeux, ni dans la distribution du vent dans les sommiers. Parmi les meilleurs facteurs qui ont travaillé depuis le commencement du siècle présent jusqu'à l'époque actuelle, on remarque MM. Elliot, Hill, Bishop, Berington, Robson et quelques autres. M. Hill a sur tous un avantage incontestable de connaissances techniques, de conception et d'esprit inventif par des moyens simples. On a remarqué qu'après un voyage qu'il a fait à Paris, il y a quelques années, il a changé les dispositions qu'il donnait habituellement à certaines parties de ses instruments, qu'il a adopté plusieurs des améliorations importantes de MM. Cavaillé-Coll. J'aurai à parler plus loin de l'orgue qu'il a placé à l'Exposition universelle.

J'ai déjà dit que toutes les orgues de l'Angleterre sont faites sur le même modèle, quant au nombre et à la disposition des claviers ; elles ne diffèrent que par la quantité et le volume des jeux affectés à chacun de ces claviers. Dans tous ces instruments on trouve le clavier du grand orgue, le clavier de récit et d'écho, le clavier appelé *orgue de chœur* (choir organ), qui sert à l'accompagnement du chant et répond à notre positif, mais qui ne se réunit pas aux autres; et enfin, le clavier de pédales. Cependant le plus grand nombre d'orgues anglaises est dépourvu de pédales : celles qui ont été construites depuis vingt-cinq ou trente ans seulement en ont; mais les organistes anglais ne sont pas plus habiles que les Français dans l'usage qu'ils en font.

La plupart des grandes orgues sont de 16 pieds ouverts. Je ne connais d'orgues de 32 pieds, d'un grand développement, que l'orgue de la cathédrale d'York, celui de Birmingham, tous deux ouvrages de M. Hill, et le grand orgue construit par M. Henri Willis pour l'Exposition. Ainsi que je l'ai dit dans ma lettre précédente, l'orgue d'York est de la plus grande dimension et du plus grand développement. Ses 80 jeux réunis forment un total de 8,000 tuyaux. L'instrument a coûté 5,000 liv. st. (125,000 fr.). Il fut construit à la demande du feu comte de Scarborough, qui voulut se charger de la dépense; malheureusement, ce digne protecteur de l'art mourut avant que l'instrument fût achevé. Déjà il avait payé 75,000 fr.; mais l'héritier de son nom et de sa fortune refusa de remplir jusqu'au bout ses intentions, et la chapelle, aidée par les souscriptions de la noblesse et du clergé de la province, paya les 2,000 livres restantes.

Le grand orgue de M. Willis, exposé au Palais de Cristal, était le géant de l'*Exhibition*, car il renferme *soixante-dix-sept jeux*, dont un 32 pieds ouverts, un bourdon de 32, six 16 pieds ouverts, trois bourdons de 16, douze 8 pieds ouverts, dix prestants et flûtes de 4 pieds, dix quintes et octaves aiguës, des pleins jeux qui, réunis, forment un ensemble de 27 tuyaux sur chaque touche, et dix jeux d'anches, tels que bombardes, trompettes, clairons et hautbois. Malheureusement, la puissance, l'effet, ne répondent pas à cette combinaison de moyens, et la construction de l'instrument est aussi peu satisfaisante dans son ensemble que dans ses détails. Cette imperfection radicale tient à plusieurs causes que je vais énumérer.

Les jeux d'anches ne sont en proportion, dans aucun orgue anglais, avec les jeux de flûtes de toutes les dimensions et de tous les systèmes. Examinons les proportions de l'instrument de M. Willis : qu'y voyons-nous? Au grand orgue une montre de 16 en métal; un bourdon de 16; deux flûtes ouvertes de 8 pieds (?); un bourdon de 8, accouplé avec jeu de flûte-traversière brillant, appelé, en Angleterre, *claribella*; deux prestants (?); une flûte ouverte de 4 pieds en bois; une quinte; deux doublettes (?); un piccolo de 2 pieds; un flageolet de 1 pied; un plein-jeu formé de trois registres, formant un ensemble de 9 tuyaux par touche. Quels sont les jeux d'anches destinés à donner du mordant à

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, de 1851, et 1er de 1852.

souvenir, et qui a fait preuve de zèle et de talent. Mlle Teresa Micheli, ou Michel, pour être plus vrai, a chanté *Saint-Michel archange*, strophes bibliques, en bon style vocal, dont la musique est de François Delsarte, l'excellent professeur de chant, et qui semble s'être inspiré de Raphaël et de Michel-Ange dans cette mélodie énergique, et comme Milton devait en entendre dans ses rêveries poétiques, en composant son *Paradis perdu*.

ERNST.

Le surlendemain, et dans la même salle, Ernst, le célèbre violoniste, qui ne s'était pas fait entendre dans Paris depuis fort longtemps, a donné un brillant concert où il s'est montré dans toute la richesse de son individualité variée. Après une ouverture de Mendelssohn que nous avons déjà entendue aux séances de la *Société des Concerts*, et qui a été dite chaleureusement par un orchestre supérieurement dirigé par Berlioz, le bénéficiaire a exécuté l'allégro poétique d'un concerto composé par lui. Ce morceau, que nous avons analysé il y a peu de temps dans la *Gazette musicale*, est d'une difficulté diabolique, ce qui ne l'empêche pas d'être tout plein d'inspirations mélodiques et d'effets d'orchestre remarquables. Pour la tonalité dans laquelle jamais concerto de violon n'a été écrit, pour les traits excentriques, pour les passages en doubles octaves, ce morceau est tout-à-fait exceptionnel, et nous ne croyons pas qu'il y ait en Europe un virtuose violoniste qui puisse en écrire et surtout en exécuter un pareil. C'est le style Vieuxtemps uni à celui de Paganini, dont Ole-Bull et Sivori nous ont fait entendre la parodie. Après cette grande page de concerto gigantesque est venue la grande fantaisie sur la marche et la romance : *Assisa al pie d'un salice*, de l'*Otello* de Rossini, morceau très-connu de tous les violonistes et qui réunit tout le *brio* du style paganinien ; et puis l'habile fantaisiste nous a dit son *Élégie* non moins connue, et qui a contrasté avec les œuvres qu'il venait de nous faire entendre. C'était ici l'élégie antique et moderne tout à la fois ; mélancolie et larmes, et plaintes en un style noble et distingué de tous les temps et de toutes les écoles ; ce sont de ces chants élevés, de ces cris contenus qui s'échappent d'une âme d'élite, et qui font sentir et comprendre à tous comment l'art et son interprète peuvent poétiser les aspirations vers l'avenir, l'absence, les regrets, la douleur et jusqu'à la mort même.

Dans le *rondo-papageno*, dont le thème ne se compose que de cinq notes, l'habile violoniste-compositeur a prouvé autant d'esprit musical que de dextérité d'archet. En entendant cela et surtout le fameux *Carnaval de Venise*, on est convaincu que Paganini n'est pas mort, ou que, par les lois de la métempsycose, l'âme, les doigts, les caprices, la fougue et toute l'originalité du violoniste génois sont passés dans le corps d'Ernst, même dans les points d'orgue, les traits marqués au cachet du goût des chanteurs italiens. L'auditeur dont l'oreille est fine et l'intelligence exercée, se prend parfois, pourquoi ne le dirions-nous pas? à désirer que l'habile violoniste abdique un tiers des inextricables et diaboliques difficultés dans lesquelles semble le pousser celui qui est apparu à Tartini, pour lui dicter certain trille fameux. Ernst a été secondé dans sa belle manifestation instrumentale par les voix de Mmes Dullot-Maillard et Vera. La première a fort bien chanté un air italien, et la seconde a dit d'une voix bien exercée par une excellente méthode une cavatine des *Puritains* et trois charmantes mélodies de Gordigiani, dites avec autant de grâce que d'esprit.

On pense, on aime à croire, et l'on a raison en cela, que le célèbre violoniste ne s'en tiendra pas à cette seule exhibition, comme disent les Anglais, et que d'autres concerts suivront celui dans lequel il a obtenu un si brillant succès.

— M. Max-Mayer, fort bon violoniste, a déjà commencé la série des soirées musicales qu'il donne en son domicile artistique, de quinze jours en quinze jours, tous les jeudis. On y entend les meilleurs artistes.

— M. Perrelli, jeune pianiste sicilien, a donné dimanche passé, dans les salons de Mme Lafontaine, sa troisième matinée musicale, où l'on a de nouveau apprécié son jeu fin, délicat, peut-être un peu trop féminin. Mlle Vazelle a chanté là une cavatine de Rossini d'une voix pure, exercée et sympathique qu'on a justement applaudie.

— M. Mutel, chanteur amateur, qui a manqué se faire artiste comme acteur de l'Opéra-National, est rentré dans la classe des gens qui chantent pour leur plaisir, et aussi pour celui des auditeurs qu'il reçoit chez lui, et qui ont aussi le plaisir d'entendre Mme Mutel, pianiste au jeu fin, délicat, qui comprend bien et fait apprécier au mieux la musique de nos grands maîtres classiques.

— A propos de grands maîtres, Mlle Graever, qui s'est si bien montrée la fervente disciple de ces illustres classiques, dans la matinée qu'elle a donnée dernièrement chez M. Erard, Mlle Graever, jeune pianiste hollandaise, d'un talent réel, va donner chez Herz un concert qui ne pourra manquer d'attirer toutes les personnes qui l'ont déjà entendue et qui se feront un plaisir d'aller l'applaudir de nouveau.

— Mlle Clauss, autre jeune pianiste, doublement intéressante comme orpheline et virtuose remarquable, va aussi se faire entendre en public, et recueillera, nous en sommes certain, de nombreux et vifs applaudissements.

Depuis le jeune Mozart, âgé de huit ans, Paris a toujours eu et possède encore la primeur de toutes les célébrités musicales anticipées, sans garantie cependant du gouvernement et de l'avenir.

HENRI BLANCHARD.

ENCORE DES ALBUMS.

L'album, dans le vaste champ de la mélodie et de l'harmonie labouré par tant de compositeurs et de compétiteurs, est, ainsi que nous l'avons dit souvent dans nos fonctions d'analyseur obligé de toutes choses musicales, un recueil de cantilènes, de romances, de nocturnes qui sont l'image d'une conversation intime au milieu de l'entretien général dans un brillant salon ; c'est une suave entrée de flûte ou d'alto dans un grand drame instrumental. L'album est à la sonate scientifique ou à l'air de bravoure ce qu'est le roseau qui plie à côté du robuste chêne luttant contre la tempête, le petit ruisseau dont le joli murmure est étouffé par le bruit des vents qui font gémir les forêts et hurler l'Océan ; les albums enfin sont les violettes que l'on voit à peine parmi les belles et brillantes fleurs dont un parterre est diapré ;

Ce sont petits chemins tout parsemés de roses.

M. Edouard de Hartog, pianiste et compositeur, n'a pas compris l'album de chant dans ces proportions parfois mesquines et monotones, bien qu'il ne soit qu'amateur, ce nous a-t-on dit. S'il a fait orner son recueil d'une poétique préface en vers par M. Méry, de charmantes lithographies par MM. Célestin Nanteuil, Gustave Janet, Jorel, etc.; s'il a pris des romances, des ballades, des légendes, dont les paroles sont aussi originales, aussi colorées, aussi intéressantes que toutes celles mises en musique par les faiseurs d'albums, il n'a pas jeté dans son recueil moins de pensées musicales que les autres, quoique ce recueil ne se compose que de six morceaux. Le premier de ces morceaux est une ballade fantastique, intitulée : UNE FEMME A BORD, dont M. Satan fait tous les frais. Cela commence par un chant en *mi* bémol, en mesure à douze-huit, mélodie franche et brave, suivie d'un rhythme à deux-quatre, sur lequel se dessine le rire infernal exprimé par des trilles, comme dans les fameux couplets diaboliques du *Freischütz* de Weber, rire du héros ou de l'héroïne de l'aventure ; car c'est le diable qui, sous la figure d'une femme, s'empare du gouvernail à bord d'un trois mâts, le diable lui-même qui emporte le navire, le capitaine, le timonier et les matelots, après s'en être fait aimer. Les mélodies et l'harmonie de tout cela sont originales, sauvages, étranges, et, du reste, difficiles à chanter et même difficiles à accompagner ; car ce n'est point là de la musique milliflue d'album ordinaire, d'amateurs et de salon. C'est peut-être un tort de M. Hartog ; car la musique et surtout le chant d'un album doit être écrite par le compositeur en vue de le populariser.

Nous n'avons pas assez de place pour analyser les autres pièces de ce recueil, pour démontrer, par exemple, que le style de l'auteur est très-varié; que LE DIMANCHE AU VILLAGE, JOHANNA, DANS MA MAISON, FLEUR DES CHAMPS, sont d'une tout autre manière, ne semblent pas sortir de la même plume qui a écrit UNE FEMME A BORD et ELLE EST MORTE. Cette dernière romance, dont les paroles sont dues à la plume de M. de Ricqlès, est toute empreinte d'une douce et profonde mélancolie.

M. de Hartog a dit simplement, par des notes simples, cette douleur qui s'exhale avec simplicité et sans aucun faste de douleurs et de pleurs. En écoutant cela, paroles et musique, chacun sera de l'avis de Méry, lorsqu'il dit dans la préface de cet album :

> J'aime ce chant de deuil, où vous montrez un ange
> Qui vient de s'envoler de ce globe de fange;
> C'est la noble élégie, un hymne des douleurs,
> Qu'on entend, l'œil baissé, comme on entend des pleurs.

Au mérite d'écrire de la musique dans un genre qui n'appartient qu'à lui, on peut dire que M. de Hartog joint celui d'être l'objet d'une appréciation artistique en de pareils vers.

Nous sommes même retardataire à signaler un album de M. Sivard, qui est arrivé en temps voulu, et qui renferme de fort jolis morceaux faits pour survivre à la circonstance, au premier jour, au mois et même à l'année 1852. M. Sivard est un excellent musicien qui se fait un devoir et un plaisir de contribuer à la décentralisation de l'art, et il prouve par son charmant album que le compositeur départemental vaut celui de Paris pour la mélodie et légère et facile qui est de tous les pays, surtout quand elle se manifeste par des polkas, des redowas, des valses pleines de verve et d'entrain.

Fréron, dans son journal de l'*Année littéraire,* qui faisait passer de si mauvais moments à M. de Voltaire, disait, en analysant le *Dix-huitième siècle*, beau tableau poétique que Gilbert lui avait dédié : « Ce n'est point parce que cette satire m'est adressée que je me hâte d'en parler; c'est parce qu'elle m'a frappé par l'excellent ton de versification, par l'énergie des pensées et des tableaux, etc. » Nous pourrions dire, à l'exemple du fameux critique : Ce n'est point parce que l'album de Mme Manera nous est adressé que nous nous hâtons d'en parler..... Et d'abord, nous ne nous sommes pas hâté de le signaler comme les autres, parce que l'auteur ne s'est pas trop hâtée de le faire paraître. On conçoit ce retard quand on jette la vue sur les éléments complexes dont se compose ce recueil intitulé : KEEPSAKE MUSICAL, *illustré de trente gravures anglaises.* BLANCHES ROSES, *par Mme Elisa Launer-Manera, MM. Gouffé, Sowinski, Manera, Bazzoni et Tariec.*

On doit trouver extraordinaire, mais on comprend cependant, tant il est vrai que les arts, et surtout l'art musical, font une puissante diversion aux plus grandes douleurs, que Mme Manera ait pu composer, édifier un album aussi compliqué que celui qu'elle publie, après les pertes cruelles et réitérées qu'elle a faites : c'est que l'affliction, mère de la mélancolie, est aussi une muse. Les éléments qu'il a fallu coordonner ne se composent de rien moins que d'un grand nombre de poésies toutes échappées du cœur, de chants venus souvent de la même source; de lithographies, de trente gravures anglaises des meilleurs maîtres, représentant les plus jolies femmes historiques; gravure de musique, portraits de famille lithographiés et coloriés, le tout en deux volumes grand in-octavo, reliés avec élégance. Nous ne soumettrons pas au scalpel de l'analyse, et encore moins à celui de la critique, ces cris de l'âme, ces élégies poétiques et musicales d'épouse et de mère, pensant qu'elles trouveront de l'écho et qu'elles seront recherchées par beaucoup de cœurs atteints et brisés des mêmes douleurs : il est des esprits nobles et délicats qui trouvent distraction et plaisir dans de tristes et doux souvenirs.

Si l'on a jusqu'à la fin de janvier pour remettre ses cartes de visite du premier jour de l'an, l'album doit jouir du même privilége; et celui de Mme Manera peut réclamer même le bénéfice de cet axiome : Aux derniers les bons.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 15 janvier 1852.

Monsieur,

La chose du jour, en musique, à Bruxelles, c'est la présence de Mme Castellan. Notre Opéra-Italien avait grand besoin de l'appui qu'est venue lui prêter cette artiste si distinguée. Trois cantatrices d'une virtuosité douteuse, ou pour mieux dire négative, car il n'y avait aucun doute sur leur nullité, trois cantatrices donc s'étaient présentées pour tenir l'emploi de prima donna, et avaient été repoussées, non par les rigueurs, car nos dilettantes ne sifflent pas plus que ne le font ceux de Paris ou de Londres, mais par la froideur du public. Notre première chanteuse légère était obligée de se prodiguer pour faire face aux exigences du répertoire, et d'aborder successivement tous les genres : Rosine aujourd'hui, Desdemona demain. Mlle Bertrandi a du talent; mais, toute légère qu'elle est, et vraiment elle l'est du côté de la vocalisation, elle ne pouvait continuer longtemps à faire ce double et fatigant service. Heureusement, voici Mme Castellan qui vient à son aide.

Mme Castellan voulait débuter par la *Lucia*; mais vous savez combien de certains publics sont rigides observateurs de la distinction des emplois. Le rôle de Lucia est du domaine de la *chanteuse légère;* or, il fallait que l'impresario offrît à ses habitués une *forte chanteuse.* Mme Castellan a donc été moralement obligée, pour ne pas mettre ce brave homme dans l'embarras, de choisir une autre pièce. Ce fut *Norma* qui servit à sa première apparition. *Lucia* vint ensuite, et c'était sans inconvénient, parce qu'après avoir constaté que la charmante prima donna était une *forte* chanteuse, c'est-à-dire une cantatrice du genre dramatique, on lui permit d'être *légère* par fantaisie. Notre constitution interdit le cumul en principe, mais il n'a pas prévu celui-là.

Mme Castellan ne se plaindra pas du public de Bruxelles, je vous jure. Il y a foule à ses représentations, et cette foule ne lui marchande pas les applaudissements, ni les *bravos* on ne dit pas encore *brava* en Belgique), ni les rappels, ni les *bis*, rien, enfin, de ce qui porte témoignage d'un brillant succès. On apprécié (comme il le mérite) ce talent tour à tour vigoureux et délicat, puissant et fin, intelligent toujours, que vous connaissez trop bien pour qu'il soit nécessaire que j'en fasse ici l'analyse.

Nous espérions conserver Mme Castellan une partie de l'hiver; mais elle n'a pu nous accorder qu'un nombre très-limité de représentations. D'autres succès l'appellent en d'autres lieux. Elle paraît pour la dernière fois ce soir dans *Lucrezia Borgia.* L'impresario allait se retrouver dans son précédent embarras quant à la *forte* chanteuse; mais voici que Mme Medori, notre prima donna de l'année dernière, revient, tout exprès pour le tirer de peine, de Saint-Pétersbourg, où elle se faisait applaudir à côté de Mmes Grisi et Persiani. Mme Medori achèvera la saison dans l'emploi qu'elle a déjà tenu brillamment.

Les dernières nouveautés représentées au Théâtre-Royal sont *Masquita la sorcière*, de M. Boisselot, et le *Démon de la nuit*, de M. Rosenhain. On a reconnu, dans le premier de ces opéras, le talent agréable du compositeur de *Ne touchez pas à la Reine.* Le second excitait un intérêt particulier. Vous n'ignorez pas que M. Rosenhain, fuyant l'émeute parisienne, a habité Bruxelles pendant une partie de l'année 1848. Vous savez également que sa symphonie, à laquelle le public de la Société des concerts a fait depuis lors un accueil favorable, a été exécutée pour la première fois par l'orchestre de notre Conservatoire. On était curieux de comparer le compositeur dramatique à l'auteur d'œuvres instrumentales justement estimées. Les formes distinguées de la partition du *Démon de la nuit* n'ont pas trompé l'attente favorable de nos dilettantes. Malgré son titre de grand opéra, malgré ses récitatifs, l'ouvrage de M. Rosenhain a été exécuté par les artistes de notre troupe d'opéra-comique. C'est qu'en effet le *Démon de la nuit* est un véritable opéra-comique; c'est qu'il eût été beaucoup mieux placé au théâtre de la place Favart qu'à celui de la rue Lepelletier. D'ailleurs, le compositeur n'a pas perdu à cette distribution des rôles, car nos chanteurs *légers* ne manquent pas de talent, tandis que nos *forts* chanteurs sont les plus médiocres du monde. M. Rosenhain a eu pour interprètes Mme Cabel, M. Barbot et M. Carman, baryton plein de goût et digne élève de M. Géraldy.

On annonce pour lundi la reprise du *Siége de Corinthe*, qui n'a pas été joué depuis quelque vingt ans. *Raymond*, de M. Ambroise Thomas, est à l'étude. Enfin, on compte s'occuper prochainement du dernier opéra de M. Limnander, notre compatriote.

La *Gazette musicale* nous a apporté, il y a plus d'une semaine, la nouvelle du départ de M. Prudent pour la Belgique; nos journaux l'ont répétée à leur tour; mais l'habile virtuose n'a pas encore franchi les murs de notre capitale, où l'attend avec une curieuse impatience toute la population pianotante, laquelle est, proportion gardée, autant et plus considérable peut-être qu'à Paris. M. Prudent n'avait pas encore pris rang parmi

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, rue Richelieu.

MUSIQUE DE PIANO FACILE.

LECARPENTIER.

Mosaïque sur les *Treize*, 2 suites, chaque . . 6 »
Mosaïque sur le *Sherif*, 2 suites, chaque . . . 6 »
Op. 37. Trois mélodies de Schubert, variées :
N° 1. La Sérénade. 4 50
2. Adieu. 4 50
3. Rosemonde 4 50
Op. 42. Variations brillantes sur la *Favorite*. 6 »
Op. 54. Fantaisie sur la *Reine de Chypre* . . 6 »
12e bagatelle sur le *Lac des Fées*. . . . . 5 »
13e — sur *Guido et Ginevra* . . . . . 5 »
14e — sur les *Treize* . . . . . 5 »
15e — sur le *Sherif* . . . . . 5 »
16e — sur la *Tarentelle*, de Rossini . . 5 »
23e — sur *Zanetta* . . . . . 5 »
Op. 94. Fantaisie facile sur la *Sirène* . . . . 5 »
24e et 25e bagatelle sur la *Favorite*, chaque. 5 »
26e et 27e — sur le *Guitarrero*, chaq. 5 »
33e et 34e — sur la *Reine de Chypre*, chaque . . . . . 5 »
36e et 37e — sur *Charles VI*, chaque . 6 »
44e bagatelle sur *Otello* . . . . . 5 »
45e — sur *I Puritani* . . . . . 5 »
46e — sur la *Muette de Portici* . . . 5 »
47e — sur la *Danse des Esprits* . . . 5 »
48e — sur *Moïse* . . . . . 5 »
49e — sur le *Cheval de Bronze* . . . 5 »
50e — sur le *Réveil d'un beau jour*. . 5 »
52e — sur la *Barcarolle*. . . . . 5 »
53e — sur *Guillaume Tell*. . . . . 5 »
54e — sur le *Philtre*. . . . . 5 »
55e — sur le *Stabat*, de Rossini. . . . 5 »
56e — sur le *Serment*. . . . . 5 »
57e — sur le *Comte Ory*. . . . . 5 »
59e — sur *Fra Diavolo* . . . . . 5 »
60 et 61e bagatelle sur les *Mousquetaires de la Reine*, chaque . . . . . 5 »
63e bagatelle sur le *Barbier de Séville*. . . 5 »
64e — sur la *Donna del Lago* . . . . 5 »
65e — sur la *Norma* . . . . . 5 »
66e — sur la *Gazza ladra*. . . . . 5 »
67e — sur *Il Matrimonio segreto* . . 5 »
68e — sur la *Fiancée* . . . . . 5 »
69e — sur le *Dieu et la Bayadère*. . 5 »
70e — sur *l'Italiana in Algeri* . . . . 5 »
71e — sur *Lestocq* . . . . . 5 »
75e — sur *Sultana* . . . . . 5 »
76e — sur le *Siége de Corinthe*. . . . 5 »
77e — sur le *Pirate*. . . . . 5 »
78e — sur *Joconde* . . . . . 5 »
79e — sur le *Tromp. de M. le Prince* 5 »
82e — sur *Robert Bruce*. . . . . 5 »
83e — sur *Jeannot et Colin* . . . . . 5 »
84e — sur *Elisire d'amore*. . . . . 5 »
86e — sur *Zelmire* . . . . . 5 »
87e — sur les motifs d'Hérold. . . . . 5 »
88e — sur la *Bergère chatelaine* . . . 5 »
89e — sur *Cendrillon*. . . . . 5 »
90e — sur les Soirées de Rossini . . . 5 »
91e — sur *Acteon*. . . . . 5 »
92e — sur *Marie-Thérèse* . . . . . 5 »
93e — sur le *Portefaix* . . . . . 5 »
94e — sur le *Malheur d'être jolie* . . 5 »
95e — sur les *Chaprons blancs* . . . 5 »
98e — sur les *Chasses de Labarre* . . 5 »
99e — sur le *Billet de Loterie* . . . . 5 »
100e — sur *Tancredi*. . . . . 5 »
101e — sur *Haydée* . . . . . 5 »
102e — sur la *Niobé* . . . . . 5 »
103e — sur *Anna Bolena*. . . . . 5 »
104e — sur *Don Juan* . . . . . 5 »
106e 1re batelle sur le *Val d'Andorre* . . . . 5 »
107 2e — sur le *Val d'Andorre* . . . . 5 »
108e — sur le *Violon du Diable*. . . 5 »
109e 1re — sur le *Prophète*. . . . . 5 »
110e 2e — sur le *Prophète*. . . . . 5 »
116e 1re — sur la *Fée aux Roses* . . . . 5 »
117e 2e — sur la *Fée aux Roses* . . . . 5 »
122 1re — sur l'*Enfant prodigue*. . . . 5 »
123e 2e — sur l'*Enfant prodigue*. . . . 5 »
124e 1re — sur la *Dame de Pique*. . . . 5 »
125e 2e — sur la *Dame de Pique*. . . . 5 »
127e 1re — sur *Zerline*. . . . . 5 »
128e 2e — sur *Zerline* . . . . . 5 »

HENRI LEMOINE.

Op. 11. Divertissement sur *Guillaume Tell* . 5 »
12e — sur le *Pré aux Clercs* . . . . . 5 »
13e — sur le galop de *Gustave*. . . . 5 »
25e — sur l'*Ambassadrice* . . . . . 5 »
26e — sur le *Domino noir*. . . . . 6 »
Bagatelle sur les *Diamants de la Couronne* . 5 »
— sur la *Part du Diable*. . . . . 5 »
— sur la *Sirène* . . . . . 5 »

A. LEDUC.

Op. 99. Fantaisie sur le *Duc d'Olonne*. . . 5 »
Op. 110. — sur la *Part du Diable* . . 6 »
Op. 124. — sur la *Sirène* 7 50
Op. 127. — sur la *Barcarolle* . . . . 6 »
Op. 136. — sur les *Mousquetaires de la Reine* . . . . . 6 »
Op. 137. Les Mignonnes, 3 petites fantaisies, 3 suites :
N° 1. Le Domino noir . . . . . 5 »
2. Les Diamants de la Couronne. . . . 5 »
3. Le Pré aux Clercs . . . . . 5 »
Op. 140. Fantaisie sur *Robert Bruce* . . . . 6 »
Fantaisie sur *Guillaume Tell*. 7 50
Fantaisie sur *Haydée* . . . . . 5 »

H. CRAMER.

Fleurs des Opéras, douze mélanges sur des opéras favoris de Rossini et d'Auber :
N° 1. Fra Diavolo . . . . . 6 »
2. Les Diamants de la Couronne . . . . 6 »
3. La Part du Diable, premier mélange . 6 »
4. La Muette de Portici . . . . . 6 »
5. La Sirène . . . . . 6 »
6. Guillaume Tell . . . . . 6 »
7. Moïse. . . . . 6 »
8. Le Domino noir . . . . . 6 »
9. La Gazza ladra . . . . . 6 »
10. La Part du Diable, deuxième mélange 6 »
11. Haydée. . . . . 6 »
12. Siége de Corinthe . . . . . 6 »

CROISEZ.

Op. 25. Fantaisie brillante sur la *Sirène*. . . 6 »
Op. 42. Petite fantaisie sur *Haydée*. . . . . 5 »
Fantaisie facile sur *Robert Bruce*. . . . . 5 »
Op. 47. Fantaisie sur le *Val d'Andorre* . . . 5 »
Op. 49. Souvenir de la *Fée aux Roses*. . . . 5 »

G. REDLER.

Le Livre d'or des jeunes demoiselles :
Op. 45. 1re bagatelle sur *Robert-le-Diable*. . 5 »
Op. 46. 2e — sur la *Favorite* . . . . 5 »
Op. 47. 3e — sur la *Juive*. . . . . 5 »
Op. 48. 4e — sur les *Huguenots* . . . 5 »
Op. 49. 5e — sur la *Reine de Chypre*. 5 »
Op. 50. 6e — sur *Charles VI* . . . . 5 »
Op. 56. 7e — sur le *Déserteur*. . . . 5 »
Op. 74. Variations sur le *Lazzarone* . . . . 5 »
Op. 79. Les Roses sans épines, en 6 livres :
Liv. 1. Huit petits airs faciles. . . . . 5 »
2. Huit petits airs de divers caractères. . . . . 5 »
3. Quatre bluettes . . . . . 5 »
4. Trois rondinos . . . . . 5 »
5. Deux divertissements . . . . . 5 »
6. Variations sur un thème original 5 »
Op. 98. Valses sur les *Mousquetaires de la Reine*. . . . . 5 »
Op. 137. Fantaisie sur le *Val d'Andorre*. . . 5 »
Op. 141. Fantaisie sur la *Fée aux Roses*. . . 5 »
Op. 144. Fantaisie sur *Giralda*. . . . . 5 »
Op. 147. Petite fantaisie sur l'*Enfant prodigue* . . . . . 6 »

J.-B. DUVERNOY.

Op. 21. Variations sur la marche de *Moïse*. . 5 »
Op. 31. Fantaisie sur la *Muette de Portici* . 5 »
Op. 32. — sur le *Comte Ory*. . . . . 5 »
Op. 42. — sur *Fra Diavolo* . . . . 6 »
Op. 54. — sur un motif du *Serment*. . 6 »
Op. 56. — sur le *Pré aux Clercs*. . . 5 »
Op. 58. — sur *Gustave ou le Bal masqué* . . . . . 5 »
Op. 64. Variations sur *Lestocq*. . . . . 5 »
Op. 66. Variations sur une cavatine de Bellini 5 »
Op. 70. Fantaisie sur le chœur des buveurs de la *Juive* . . . . . 6 »
Op. 75 Divertissement sur l'*Eclair*. . . . . 6 »
Op. 76. Deux divertissements sur les *Huguenots*, 2 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 82. Une heure de loisir, 3 divertissements sur des valses de Strauss, 3 suites, ch. 6 »
Op. 85. Trois fantaisies sur *Guido et Ginevra*, 3 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 86. Deux divertissements sur le *Domino noir*, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
Op. 88. Six bagatelles sur des motifs d'Auber et de Rossini, 3 suites :
N° 1. Le Philtre, la Fiancée . . . . . 5 »
2. Le Siége de Corinthe, le Cheval de bronze . . . . . 5 »
3. Guillaume Tell, l'Ambassadrice . . . 5 »
Récréations de l'Etude, choix de morceaux faciles tirés des opéras de Rossini, Weber, Meyerbeer, Bellini, Carafa et Beethoven . . 5 »
Souvenirs des compositeurs célèbres, ou choix d'airs favoris d'Auber, Bellini, Rossini, Hérold, 2 suites, chaque. . . . . 6 »
Op. 95. Deux divertissements sur le *Lac des Fées*, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
Premières leçons de piano, choix d'airs très-faciles, doigtés soigneusement pour les commençants, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
Op. 96. Deux divertissements sur les *Treize*, chaque . . . . . 6 »
Op. 99. Deux divertissements sur le *Sherif*, chaque. . . . . 6 »
Op. 102. Deux divertissements sur les motifs de *Zanetta*, 2 suites :
N° 1. La Chasse. . . . . 5 »
2. Le Galop . . . . . 5 »
Op. 104. Réminiscences italiennes, six thèmes faciles, 3 suites :
N° 1. Polacca sur un thème de Donizetti, Ronde sur un thème de Mercadente. . 5 »
2. Variations sur un thème de Bellini, Rondo-valse sur un thème de Rossini 5 »
3. Variations sur un thème de Bellini, Ronde sur un thème de Donizetti . . 5 »
Op. 107. Rondo-galop sur la *Favorite*. . . . 6 »
Op. 111. Deux rondeaux sur les *Diamants de la Couronne*, 2 suites, chaque . . . 5 »
Op. 117. Deux rondos sur le *Duc d'Olonne*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 126. Deux fantaisies sur la *Part du Diable*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 135. Deux fantaisies sur la *Sirène*, 2 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 148. Deux fantaisies sur la *Barcarolle*, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
Op. 155. Souvenirs d'Italie, 3 fantaisies faciles, 3 suites :
N° 1. Les Puritains, de Bellini . . . . . 5 »
2. Marino Faliero, de Donizetti. . . . . 5 »
3. Les Soirées musicales, de Rossini . . 5 »
Op. 160. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine* . . . . . 6 »
Op. 166. Deux fantaisies sur *Robert Bruce*, 2 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 178. Cavatine et Barcarolle sur *Haydée*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 181. Fantaisie sur le *Val d'Andorre* . . 6 »
Op. 182. — sur le *Prophète* . . . . . 5 »
Op. 185. — sur la *Fée aux Roses* . . 5 »
Op. 193. Deux fantaisies sur l'*Enfant prodigue*, 2, suites, chaque . . . . . 5 »
Op. 194. Fantaisie sur la *Dame de Pique* . . 5 »
Op. 198. Deux fantaisies sur *Zerline ou la Corbeil d'oranges* 2 suites, chaque.. 5 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 4. 25 Janvier 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Schaefenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sussetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Société Sainte-Cécile et autres séances musicales par **Henri Blanchard**. — La comédie des opéras. — Réorganisation des musiques régimentaires en France. — Nécrologie, Frédéric Ricci. — Traité relatif à la propriété littéraire et artistique entre la France et l'Angleterre. — Correspondance, Lille, Liège et Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

Premier Concert

ET AUTRES SÉANCES MUSICALES.

On ne saurait trop encourager la *Société de Sainte-Cécile* : les artistes qui composent son armée instrumentale rivalisent les premiers orchestres de Paris pour l'ensemble, la verve, les nuances et le zèle patient qu'ils apportent aux répétitions et dans l'exécution publique des chefs-d'œuvre de nos grands maîtres qu'ils ressuscitent, auxquels ils redonnent vie et sang, passion et poésie. L'ouverture de *Fidelio*, en *mi* majeur, a d'abord été dite avec chaleur ; et puis est venu le joli chœur à quatre voix, sans accompagnement, du commencement du XVIIe siècle : *Las! il n'a nul mal qui n'a le mal d'amour,* etc., par le maître de chapelle de Louis XIII. Cette musique des temps passés est toute empreinte d'un caractère de mélancolie et de naïveté qu'il semble que les compositeurs de nos jours ne pourraient retrouver.

Mlle Stubb, cantatrice allemande, a dit dans sa langue natale le grand air du *Freischütz*, déjà un peu usé, et qui convient mieux à la scène qu'au concert ; et puis, il faut le dire, si, après la langue italienne, si lyrique par sa prosodie musicale, quelques auditeurs à l'ouïe fine, exercée, trouvent que la langue française manque de souplesse et de sonorité accouplée avec la mélodie, ils sont fondés à trouver peu agréables les langues allemande, anglaise, russe, suédoise ou autres, unies à la musique.

M. Camille Saint-Saëns, qui naguère était un enfant précoce, extraordinaire même, comme on le lui a dit et redit trop souvent, est maintenant un grand jeune homme qui joue proprement du piano, comme plusieurs pianistes en assez bon nombre que nous possédons. Il a exécuté le concerto en *sol* de Mozart d'une façon nette et soigneuse qui a laissé l'auditoire impassible et froid. Sentant cela, il a voulu animer l'orchestre, pour échauffer le public et s'animer lui-même ; mais on n'échauffe ses accompagnateurs et son public que lorsqu'on a en soi le feu sacré ; et nous ne croyons pas M. Saint-Saëns atteint et convaincu de ce don du ciel. C'est un habile mécanicien par les doigts, mais qui montre peu d'âme, peu de passion en interrogeant son instrument : il disserte sur le piano.

L'*Hymne du sacrifice,* morceau avec chœur et solo, par Beethoven, était exécuté pour la première fois à Paris ; il n'a pas produit un effet digne du grand maître de la symphonie. Le solo a été bien dit par Mlle Stubb, et les choristes ont bien fonctionné.

Les honneurs de la séance ont été pour la symphonie nouvelle en *la* majeur de Mendelssohn, exécutée aussi dernièrement à la *Société des concerts*. C'est une belle œuvre d'harmonie, d'instrumentation et de mélodie. On n'a jamais fait usage du style fugué, de l'*imitation* obstinée ; on n'a jamais mieux manié l'orchestre que le savant compositeur ne l'a fait dans cette symphonie. Si on voulait apercevoir une tache dans ce soleil de science, si on pouvait lui faire un reproche, ce serait d'être trop consciencieusement harmonique, trop bien fait. On y voit partout resplendir ce soleil du savoir.

Il faudrait un long article pour analyser, pour faire saillir toutes les beautés du nouveau chef-d'œuvre de l'auteur du *Paulus* et de l'*Élie;* et comme l'espace nous fait défaut, nous reviendrons sur ce bel ouvrage dont M. Seghers et ses dignes confrères en chaude interprétation nous donneront sans doute une nouvelle édition.

Matinées de musique de chambre.

MM. Alard, Franchomme et leurs *alter ego* continuent cette année leurs intéressantes séances des trios, quatuors et quintettes de nos belles œuvres classiques. Alard empreint cette musique, qui paraît froide comme la poésie de Racine mal dite, d'une chaleur qui se communique à son auditoire, et transforme cet auditoire distingué en vrais dilettanti de musique instrumentale, ce qui ne s'était encore vu que parmi les artistes, assez généralement nourris des bons modèles. Ces habiles exécutants semblent avoir découvert dans Haydn, Mozart, Beethoven, etc., une nouvelle Californie musicale d'où ils extraient les trésors de l'art. Nous suivrons avec plaisir ces matinées artistiques, ne fût-ce que pour signaler à nos lecteurs toutes les idées neuves que contient ce qu'on appelle la vieille musique et qu'on cherche assez vainement dans la musique nouvelle.

Mlles Chassant, Zélina Vautier, Malleville, Galtier.

Et maintenant, en galant chevalier, à la rescousse de nos charmantes pianistes que l'on enlève, qu'on se dispute dans toutes les matinées et soirées musicales. Il s'agit d'abord de ne pas les confondre, car l'individualité n'est pas facile à distinguer, à constater parmi ces virtuoses. Mlle Camille Chassant est une jeune artiste au jeu fin, délicat, irréprochable, formée à ce jeu de demoiselle par Mme Pierson-Bodin, qui est elle-même une excellente pianiste. Mlle Chassant possède donc déjà sur le piano un talent qui lui permet d'*interpréter*, comme on dit assez improprement, la musique classique et la musique moderne. Quand elle ne laissera pas tomber la fin de ses phrases mélodiques, qu'elle donnera un peu plus de nerf, de *brio* au trait, qu'elle se montrera un peu moins demoiselle craintive, pudique, musicalement bien entendu, elle prendra rang, nous n'en doutons pas, parmi nos bonnes pianistes.

Mlle Zélina Vautier est une autre jeune pianiste qui n'a pas plus de

treize ans et demi : elle est de l'école Clémenti-Kalkbrenner-Stamaty, cette école claire, limpide, un peu calculée, que Beethoven, Weber et Liszt ont dépassée de beaucoup par la chaleur, la verve, la fougue. Mlle Vautier n'a pas trop joué en petite demoiselle le premier morceau du concerto en *la* bémol, de John Field; la *Truite*, de Heller; des études de Cramer, de Moschelès et de son habile professeur M. Stamaty, enfin la fantaisie sur *Guillaume Tell*, par Dœhler. Il y a du son plus qu'on ne pense en entendre sous les doigts de cette toute jeune artiste; elle semble s'impressionner de la musique qu'elle exécute; son trait est net et brillant. Mme la comtesse de Riencourt avait donné l'hospitalité, dans son hôtel, à ce jeune talent, qui a de l'avenir; et l'on a entendu dans ces salons, dont la maîtresse de la maison a fait les honneurs avec un empressement de cette bonne compagnie qui ne se perdra jamais en France tant qu'on y aimera les arts, Mlle Vavasseur, qui a dit, d'un excellent style de chant, un psaume de Marcello et M. Lefort qui a chanté, d'une manière remarquable, le bel air de *Joseph*.

Dire que Mlle Charlotte de Malleville donne en son domicile artistique des soirées musicales avant les séances brillantes qui lui attirent un nombreux auditoire, c'est annoncer qu'on entend de bonne musique, bien exécutée, chez Mme de Malleville.

Et pour en finir aujourd'hui par une virtuose exceptionnelle, ayant porté nos investigations artistiques jusqu'en province, nous vous signalerons une pianiste, âgée de six ans, qui s'est fait entendre tout nouvellement dans le département de l'Hérault. Fille de Mme Galtier, qui, elle-même, est une pianiste distinguée, se jouant de toutes les difficultés, en jouant avec aisance la musique de Mendelssohn et de Prudent, notre petit et véritable phénomène, âgé de six ans, fait six cents notes par minute, sans mal ni *dolor*, comme disent les charlatans italiens, et se dispose à venir se mettre à la disposition de M. le baron Taylor, et donner un concert au bénéfice de l'Association des artistes musiciens.

L'*Ami des Salons*, journal d'art de Montpellier, dit que Mlle Galtier, charmante enfant de six ans, a exécuté de ses petites mains un morceau du *Barbier de Seville* et une fantaisie sur *le Domino Noir*. Qu'on se le dise, et qu'on espère voir se réaliser un de ces jours le concert de l'enfant de trois mois signalé, il y a quelque temps, par une charmante lithographie de Gavarni, donnée à ses abonnés par la *Gazette musicale*.

HENRI BLANCHARD.

LA COMÉDIE DES OPERAS.

Les représentations du genre rétrospectif données tout récemment sur deux de nos grandes scènes, ont ramené l'attention sur Lully et sur l'Opéra dont il fut le créateur. Lully, comme chacun sait, y gagna beaucoup de gloire et d'argent : l'Opéra, qui plus tard, devait ruiner tant d'entrepreneurs, commença par faire sa fortune. Il ne faudrait pas s'imaginer pourtant que le théâtre naissant fût du goût de tout le monde; au contraire, il rencontra de rudes ennemis, parmi lesquels Saint-Evremond mérite d'occuper la première place.

Cet écrivain, alors si célèbre et si populaire, attaqua l'Opéra de toutes les façons. Il ne se contenta pas d'une dissertation en forme, dans laquelle il lança cette définition fameuse, d'après laquelle l'opéra ne serait « *qu'un travail bizarre de poésie et de musique, où le poëte et le* » *musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent beaucoup de* » *peine pour faire un mauvais ouvrage.* » Il écrivit une petite pièce, intitulée la *Comedie des opéras*, dans laquelle il devança l'invention du vaudeville, en accablant le genre nouveau de railleries et de sarcasmes plus spirituels que concluants.

Voici un passage de cette pièce, dont la conception n'est rien, et qui ne se sauve que par quelques traits de dialogue.

Crisotine (le nom est joli!), fille d'un conseiller au présidial de Lyon, persuade à son père qu'à Paris, depuis l'invention de l'opéra, tout le monde chante au lieu de parler.

— S'ils chantent! dit-elle, s'ils chantent!.... C'est dommage qu'un homme du monde voulût entretenir une compagnie avec la pure et simple parole, comme on faisait autrefois! On le traiterait d'homme du vieux temps... les laquais se moqueraient de lui!

— Et dans la ville? reprend le père.

— Je vous dirai, répond la jeune fille. Tous les gens un peu considérables sont comme les gens de la cour. Il n'y a plus qu'à la rue Saint-Denis, à la rue Saint-Honoré et sur le pont Notre Dame, où la vieille coutume se pratique encore. Chez Gautier, à l'orangerie, chez tous les marchands qui fournissent les dames d'étoffes, de galanteries, de bijoux, tout se chante, et si les marchands qui suivent la cour ne chantaient pas, on confisquerait leurs marchandises. On dit qu'il y a un grand ordre pour cela. On ne fait plus de prévôt des marchands qui ne sache la musique, et que M. Lully n'examine pour voir s'il est capable de faire observer les règles du chant!

C'est ainsi que Saint-Évremond raillait la substitution du chant à la parole; ce qui n'empêcha nullement l'Opéra de grandir et de prospérer. Après lui, cette forme de plaisanterie a été usée jusqu'à la corde, ce qui n'empêche pas qu'on ne l'emploie encore tous les jours.

Voltaire disait qu'en se moquant de l'opéra, Saint-Évremond prouvait seulement qu'il avait l'oreille dure.

La Bruyère aussi critiqua le genre et le spectacle : « Je ne sais pas, » disait-il, comment l'Opéra, avec une musique si parfaite et une dé- » pense toute royale, a pu réussir à m'ennuyer. » Nous le savons bien, nous, qui avons nos raisons pour ne pas trouver *si parfaite* la musique de Lully, et qui voyons faire des dépenses beaucoup plus *royales* que celle devant laquelle s'extasiait La Bruyère. Du reste, l'immortel écrivain n'avait-il pas lui-même le pressentiment de l'avenir lorsqu'il écrivait ceci : « L'on voit bien que l'Opéra est l'ébauche d'un grand » spectacle : il en donne l'idée. » Rien de plus juste : Lully avait tracé l'ébauche; d'autres ont achevé le monument.

P. S.

RÉORGANISATION DES MUSIQUES RÉGIMENTAIRES EN FRANCE,

PAR A. PERRIN.

Nous venons tard pour dire ce que nous pensons du petit écrit publié par M. A. Perrin, dans l'intérêt et pour l'amélioration de notre musique militaire. C'est que, nous l'avouerons, nous ne nous trouvons pas dans une position commode qui nous permette d'exprimer un avis net et tranché. Si, d'une part, nous sommes pleinement d'accord avec l'auteur et les hommes distingués qu'il représente, dans le désir de faciliter le progrès, de l'encourager, de le hâter par tous les moyens possibles; de l'autre, nous différons avec lui sur le fait qu'il prend pour base et principe, à savoir : la décadence actuelle et continue de nos musiques régimentaires, ainsi que leur infériorité presque générale à toutes les autres musiques de l'Europe. De plus, nous ignorons complétement si le remède qu'il propose à ce prétendu mal, et qui nous semble bon au point de vue de l'art, est admissible et praticable au point de vue militaire. Nous l'énoncerons donc seulement, sans l'adopter ni le rejeter, laissant à d'autres plus compétents que nous le soin de prononcer en connaissance de cause.

D'abord, sur l'état actuel de notre musique, nous en appelerons au témoignage de deux autorités que M. A. Perrin ne récusera pas, puisqu'il l'a transcrit lui-même à la fin de sa brochure. Tout en appréciant ses idées, MM. Adolphe Adam et Sax lui déclarent qu'ils sont frappés du progrès au lieu d'apercevoir la décadence. Le premier dit, en propres termes : « Membre de la Commission » de 1845, je ne puis qu'approuver vos convictions, qui étaient les » nôtres, puisque les mesures que vous conseillez sont celles-là » mêmes que nous avons proposées. Loin de partager votre opinion » sur la décadence de la musique militaire, je crois au contraire que » ses progrès, depuis quelques années, sont dus à quelques unes des » mesures que la Commission avait proposées. » Et le second s'exprime ainsi : « Quant à l'infériorité de nos musiques, je ne partage pas votre

» opinion sur ce point. Nos musiques de cavalerie, réorganisées d'a-
» près le nouveau système, me paraissent les meilleures de l'Europe,
» et dans nos musiques d'infanterie il y en a pareillement d'ex-
» cellentes. »

Ceci posé, voyons néanmoins ce qu'on réclame au nom de l'art, dont on ne saurait contester l'importance dans nos armées. Les musiciens militaires, exclus de tout avancement, de toute participation aux avantages, qui se traduisent pour les soldats en élévation de grades, de traitements et de pensions, sont condamnés à une immobilité non moins dommageable pour leur talent que pour leur bourse. Parvenus au rang de solistes, ils ne peuvent prétendre à rien au-delà : ils ont l'honneur de porter le sabre, l'agrément de se décorer du pompon tricolore et de galons d'or ou d'argent. Ils reçoivent une haute paie, qui varie de 5 à 90 fr. par mois, et puis c'est tout, ne pouvant jamais obtenir rien de plus. Ils ont leur bâton de maréchal, qui se trouve n'être qu'un simple bâton blanc, lorsque, fatigués par l'âge, souvent labourés par les balles et les boulets, qui ne respectent pas plus les musiciens que les autres, ils sont contraints de rentrer péniblement dans leurs foyers.

De là il résulte que les musiciens ne vieillissent pas sous les drapeaux, et qu'ils s'en vont dès qu'ils le peuvent. De là aussi doit naître l'immense difficulté d'établir quelque discipline entre des hommes qui sont tous égaux. La discipline suppose une hiérarchie, et point de hiérarchie parmi les musiciens. Que faudrait-il donc faire? C'est M. A. Perrin qui parle : « Régulariser la position des soldats musiciens en donnant aux
» artistes d'élite, et par assimilation, un grade et une autorité qui leur
» permissent d'enseigner utilement. » Il faudrait qu'après quelques années de services et d'études, un musicien pût devenir l'égal d'un caporal, d'un sergent. Il faudrait qu'à la tête de chaque corps de musique fussent placés un sous-chef, ayant rang de sergent-major, et un chef ayant rang d'adjudant. Nous le voulons bien, si les chefs de l'armée y consentent, et si, à côté d'avantages plus que probables, ils n'y trouvent des obstacles que nous ne soupçonnons pas ; nous sommes rapporteurs et non juges.

Là finit notre tâche. Après avoir parlé du fond, nous n'ajouterons qu'un mot sur la forme, et nous dirons que la brochure de M. A. Perrin se recommande autant par la clarté que par l'élégance. Nous le remercions de nous l'avoir fait lire, et nous conseillons à tous ceux qui voudront s'éclairer sans ennui sur la situation sociale des musiciens militaires, de faire comme nous.

P. S.

NÉCROLOGIE.

FRÉDÉRIC RICCI.

Sur la foi d'un journal étranger, nous annoncions dimanche dernier la mort de Luigi Ricci, et c'était Frédéric qui venait de succomber. On pouvait s'y tromper, tant les deux frères étaient unis par le sang, par le talent, par le travail ! Luigi et Frédéric, qui était le plus jeune, avaient fait leurs études ensemble au Conservatoire de Naples. Ils composèrent aussi en commun leurs premiers ouvrages, sans qu'on pût savoir au juste la part que chacun y apportait. Si l'on interrogeait l'un d'eux à cet égard, c'était toujours l'autre qui avait fait ce qu'on y trouvait de meilleur. Ils donnèrent ainsi un opéra intitulé : *Il Colonnello*, dont le rôle principal, que Mme Malibran se flattait de jouer, fut rempli par Mme Ungher. D'autres productions succédèrent à celle-ci ; mais leur individualité se développant avec l'âge, la collaboration cessa et non l'amitié. Luigi, en qui prédominait l'instinct comique, donna *Un' Avventura di Scaramuccia;* Frédéric, plus sérieux, composa et fit jouer *le Prigioni d'Edimburgo.*

Luigi et Frédéric avaient longtemps séjourné à Trieste, où le premier dirigeait le théâtre et le second tenait l'emploi de maître de chapelle de Saint-Just. En 1836, Frédéric écrivit pour le théâtre de la Scala, à Milan, *un Duello sotto Richelieu,* et quelques années après *Rolla* ou *le Chef-d'œuvre inconnu*, pour celui de la Pergola, à Florence. Moriani chantait le rôle principal avec tant d'effet, que les villes d'Italie se disputèrent l'ouvrage et l'artiste. Presque immédiatement, le compositeur donna son *Corrado d'Altamura*, dont le succès balança celui du *Nabucodonosor*, de Verdi, représenté vers la même époque.

Frédéric Ricci vint à Paris pour y monter ce *Corrado*, qui, après une longue attente et de longs efforts, y fut mis en scène d'une manière presque bouffonne, et, quoique chanté par Mario, Ronconi et Mlle Grisi, ne prit pas place au répertoire. De retour en Italie, il écrivit *Estella*, *Griselda*, *l'Amante di richiamo,* et enfin il composa pour Venise, aidé par son frère Luigi, *Crispino e la Comare*, œuvre fantastique, dont le succès fut éclatant. En voici le sommaire, d'après notre confrère, Fiorentino, à qui nous empruntons également les autres détails de cet article :

« La donnée singulière de cette pièce, où l'élément bouffon se mêle à
» chaque instant à l'élément surnaturel, est dans le goût des inventions
» les plus originales du Vénitien Gozzi. La Mort pénètre tout à-coup
» dans l'échoppe d'un savetier chargé de famille et de misère. — Veux-
» tu devenir riche et puissant? lui dit-elle. — Je le veux bien, répond
» le savetier. — Voici ce qu'il faudra faire, dit la Mort. Prends cette
» robe et ce bonnet de docteur et fais-toi annoncer chez les malades
» de condition. Si tu me vois apparaître à leur chevet, c'est que leur
» fin approche, et tous les remèdes sont inutiles. Si je ne parais point,
» tu peux prédire hardiment la guérison. Le savetier fait des cures
» merveilleuses, et change bientôt sa misérable échoppe contre un
» beau palais de marbre, orné des plus admirables chefs-d'œuvre de
» Véronèse et du Titien. Mais voilà qu'un jour, après un somptueux
» repas, notre parvenu, bouffi d'orgueil, étourdi par les flatteries de
» ses bouffons et de ses parasites, va contempler ses beaux habits dans
» une glace, et, jugez de sa surprise et de sa terreur, il aperçoit la
» commère au nez camus qui lui frappe amicalement sur l'épaule et
» l'avertit que son heure a sonné. Le savetier tout tremblant suit la
» Mort aux enfers et assiste à des scènes épouvantables qui le font ré-
» veiller en sursaut. Car vous avez déjà deviné que tout ceci n'est qu'un
» rêve, et que le médecin, redevenu savetier, se trouve très-heureux
» de son sort. Le public accepta ce sujet, si en dehors des habitudes
» du théâtre italien, comme une fantaisie d'artiste et un jeu d'esprit ;
» mais les amis de Ricci furent saisis de cette veine de tristesse qui
» perçait à travers les plus joyeuses mélodies et la plus brillante instru-
» mentation. »

Frédéric Ricci composa lui-même les paroles et la musique de l'un de ses derniers ouvrages, aussi donné à Venise : *I due ritratti.* Au mois de mai 1851, il fut appelé à Varsovie, où ses ouvrages et lui furent supérieurement traités. Le 2 décembre, il écrivait à Moriani une lettre qui se terminait par les lignes suivantes : « Adieu, mon très-cher
» ami ; je pars dans quelques jours pour Saint-Pétersbourg, où j'ai
» beaucoup de connaissances. J'y passerai deux ou trois mois, puis je
» reviendrai ici, où l'on va monter plusieurs de mes ouvrages. Le
» printemps prochain, j'écrirai un opéra comique pour Vienne, dont
» les rôles principaux seront chantés par la Maray, la Deméric (que je
» vais voir et entendre à Saint-Pétersbourg), Fraschini, Debassini et
» Scalese. C'est la première fois que la fortune me sourit et que je
» puis compter sur une troupe excellente. Si je ne réussis point, ce
» sera ma faute. Sais-tu, mon cher Moriani, que je ne puis songer à
» cette phrase de notre *Rolla :*

Una pietra senza nome
La mia tomba coprirò.

» cette phrase où tu as su m'arracher des larmes, sans que mon cœur
» déborde d'une amertume et d'une mélancolie navrantes. J'entends
» ta voix, tes accents de douleur ; je vois ta sublime expression, qui
» rendait avec tant de vérité la folie, le désespoir !.... Mais bannissons
» la tristesse, *je ne me suis jamais si bien porté.* »

Et à quelques jours de là, le pauvre artiste, qui se sentait si joyeux, si plein de jours, voyageait sur la route de Varsovie à Saint-Pétersbourg, en compagnie d'un officier supérieur de l'armée russe. Au milieu d'une conversation vive et spirituelle, il penche la tête et s'as-

soupit!.... C'était la mort qui le frappait au plus beau moment de sa vie, lorsqu'il se flattait de toucher à la gloire, lui qui craignait tant *une pierre sans nom!* Du moins, si la mémoire de Frédéric Ricci n'est pas impérissable, si le temps lui a manqué pour écrire les chefs-d'œuvre qu'il rêvait, il sera inscrit sur la liste des artistes et des hommes distingués qui honorent leur siècle; il laissera des regrets parmi ses contemporains, qui feront religieusement tout ce qui dépendra d'eux pour les transmettre à l'avenir.

P. S.

Voici les principales dispositions du traité dont les bases viennent d'être arrêtées entre la France et l'Angleterre, relativement à la propriété littéraire et artistique. Ce traité n'attend plus que la sanction législative.

A partir de la date où la convention sera en vigueur, les auteurs d'ouvrages de littérature et d'art (ces ouvrages comprenant les publications de livres, œuvres dramatiques, compositions musicales, dessins, peintures, sculptures, gravures, lithographies, et tous autres ouvrages quelconques de littérature et beaux-arts auxquels les lois de l'un des deux pays donnent ou pourront donner le droit de propriété), pourront exercer ce droit sur le territoire de l'autre pays, pour le même temps et au même degré que les auteurs des ouvrages de ladite nation (s'ils sont publiés dans cet autre pays) pourraient exercer ledit droit. Les représentants et ayant-cause des auteurs jouiront des mêmes droits que les auteurs eux-mêmes.

Art. 1er. La protection accordée aux ouvrages originaux est étendue aux traductions.

Art. 2. L'auteur d'un ouvrage publié dans l'un ou l'autre des deux pays, qui pourra se réserver le privilége d'en faire la traduction, aura droit (jusqu'à l'expiration de cinq années à partir de la date de la première publication de sa traduction) à la protection contre la publication dans l'autre pays de toute traduction dudit ouvrage, sans l'autorisation de l'auteur, si l'ouvrage original a été enregistré et déposé dans un pays, dans les trois mois qui auront suivi la première publication de l'auteur, et si l'auteur a signifié à la page du titre de son ouvrage son intention de se réserver le droit de le traduire, à la condition qu'une partie, au moins de la traduction, aura paru dans l'année qui suivra l'enregistrement et le dépôt, le tout dans les trois années de la date du dépôt. Quant aux ouvrages publiés par parties, le droit devra être réservé dans la première partie; mais en ce qui touche la période de cinq années pour l'exercice du droit exclusif, chaque partie devra être traitée comme ouvrage séparé.

Art. 3. Toutes les stipulations ci-dessus seront applicables à la représentation d'ouvrages dramatiques et à l'exécution de compositions musicales.

Art. 4. Les articles extraits de journaux ou publications périodiques de l'un ou de l'autre pays pourront être republiés ou traduits dans les journaux ou publications périodiques de l'autre, à condition que la source où ils auront été puisés sera constatée, à moins que les auteurs n'aient signifié dans le journal ou la publication périodique, qu'ils en interdisent la republication.

Art. 5. L'importation et la vente d'exemplaires en contrefaçon d'ouvrages protégés contre ce délit, en vertu des articles 1, 2, 3 et 5, sont prohibées.

Art. 6. En cas d'infraction à ces dispositions, les ouvrages ou articles en fraude seront saisis et détruits, et les délinquants seront passibles des pénalités stipulées pour le délit commis relativement à un ouvrage ou à une production d'origine nationale. Si l'ouvrage a paru en premier lieu en France, il devra être enregistré dans Stationner's-Hall à Londres. S'il a paru en premier lieu dans les États de la reine, il devra être enregistré au bureau de la librairie, au ministère de l'intérieur, à Paris. Mais ces dispositions relatives à l'enregistrement ne s'étendront pas aux articles de journaux ou publications périodiques qui seront protégés contre la reproduction par signification mentionnée à l'art. 5.

En ce qui touche les droits payables à l'importation, il est entendu que tous les ouvrages publiés en France, dont une partie pourra avoir primitivement paru en Angleterre, seront réputés ouvrages ayant paru en Angleterre et été reproduits en France, à moins que la matière originale ne soit égale pour le moins en volume à la partie de l'ouvrage original publié en Angleterre.

Un traité de même nature vient d'être signé entre la France et le Hanôvre. C'est un premier pas fait, et de grande importance, pour nos relations avec les Etats allemands.

CORRESPONDANCE.

Lille, 19 janvier.

Depuis le festival, notre ville n'a jamais été aussi profondément remuée intéressée et enthousiasmée que par le séjour de Bazzini et la présence de Mlle Caroline Duprez. Cette dernière part aujourd'hui 19, emportant de nombreuses couronnes et ayant ramené au théâtre le public lillois, que le *Prophète* achèvera d'y fixer.

Permettez-moi quelques mots sur Bazzini, quoique mon intention ne soit pas d'augmenter la série des articles de province qui vous sont adressés chaque jour, croyant qu'il vaut mieux laisser à votre public, arbitre suprême des réputations musicales, à juger Bazzini, dans sa prochaine apparition à Paris.

Je ne veux que vous signaler les circonstances de son séjour qui m'ont paru s'élever à la hauteur d'un événement artistique.

Deux Sociétés symphoniques rivales viennent d'inaugurer deux splendides salles de concert. Jusqu'ici elles avaient adopté des artistes spéciaux. Bazzini les a vues toutes deux venir à lui. C'est que les 900 membres qui composent le cercle et les 1,200 de l'Association musicale ont voulu l'entendre. Ce n'est pas tout: des maisons particulières ont traité pour des séances privées, et dans ce temps de préoccupations politiques et matérielles, je défie qu'on cite beaucoup d'éloges qui en disent plus!

C'est dans une soirée intime, donnée dans le salon de la maison Pleyel, à Lille, que Bazzini a pu révéler la variété de son talent. Déjà l'une des maisons artistiques de notre ville l'avait présenté aux amateurs et aux artistes les plus distingués de Lille, mais personne n'aurait osé prédire au grand artiste le succès très-positif qu'il devait obtenir; il est donc consolant de penser que les virtuoses bénéficiaires ne sont pas un mot vide de sens, et que Lille, du moins, s'est honorée en le prouvant.

Le jeune pianiste Georges Pfeiffer s'est fait entendre deux fois dans cette soirée. Il a joué d'abord la charmante imitation de chasse: *les Bois*, d'Emile Prudent, ensuite un fragment du *Concert-Stück*, de Weber.

Si dans le premier morceau il a déployé infiniment de grâce, de légèreté et de verve, dans le second il a non-seulement détaillé toutes les difficultés avec un rare bonheur, mais surtout il a rendu la pensée sublime du maître avec un sentiment profond, et un style que l'on rencontre difficilement, même chez les artistes d'un âge mûr. Aussi a-t-il été chaleureusement applaudi.

Nous ne pouvons que l'en féliciter sincèrement, ainsi que l'éminent professeur qui a su faire d'un enfant de quinze ans un musicien distingué, et qui en fera bientôt un artiste hors ligne.

Vous venez de constater l'éclatant succès de Ernst... Aller presque au même instant soumettre au public de Paris son talent de violoniste et de compositeur, c'est chez Bazzini la preuve d'une noble confiance dans ce redoutable mais éclairé jury, et dans l'affectueuse confraternité qui l'unit à Ernst, dont il paraît à la fois l'émule et l'admirateur.

Liége, 14 janvier 1852.

Depuis longtemps la patrie de Grétry jouit d'une réputation musicale assez méritée pour qu'elle occupe, de fois à autre, une place modeste dans les colonnes de votre journal.

On n'ignore pas complétement, je pense, qu'il existe à Liége un Conservatoire royal qui, sous la direction savante de M. Daussoigne-Méhul, a fourni un certain contingent d'artistes distingués, et qu'il est appelé à en produire encore. Aussi, avons-nous, parfois, des solennités qui ne sont pas dépourvues de tout éclat, et qui seront l'objet de cette *nouvelle correspondance*.

Je vous parlerai aujourd'hui de l'inauguration qui a eu lieu le 7, dans l'église Saint-Barthélemi, des belles orgues sorties des ateliers de MM. Merklin et Schütz, facteurs à Bruxelles. A cette occasion, un concert spirituel avait été organisé: un auditoire brillant et nombreux y assistait, entre autres le prélat du diocèse et beaucoup de dignitaires ecclésiastiques. — Un parent de Mendelssohn, M. Petitpierre, professeur et organiste de Neufchâtel, momentanément à Liége, prêtait son concours à cette cérémonie. Dans une symphonie et dans une riche improvisation, M. Pe-

titpierre, en établissant l'excellence de cet instrument, a prouvé en même temps qu'il est un organiste habile et possédant son art avec les difficultés qui y sont inhérentes. — M. Duguet, organiste de notre cathédrale, a ensuite exécuté un andante pour orgue, de Mendelssohn, et une improvisation dont il s'est tiré heureusement. — Un *Ave panis*, de Cherubini, chanté par Mlle Massart, nièce de M. Massart, professeur de violon au Conservatoire de Paris, ancienne élève de Géraldy et lauréat médailliste de notre Conservatoire; — un *Ave Maria*, de Géraldy, chanté par M. Corin, également lauréat médailliste et élève de ce maître; et un *Benedictus* à quatre voix, par Weber, chanté par Mlles Piette et Charlier, MM. Corin et Ledent, tous élèves lauréats, ont été dits correctement. L'*Ave Maria* a été délicieusement accompagné par le jeune violoncelliste Léon Massart, lauréat médailliste et neveu du même M. Massart, professeur à Paris. — Pour le chœur de *Joseph* : *Aux accents de notre harmonie*, et pour la prière : *Dieu d'Israël*, chantés par messieurs et dames amateurs, on aurait pu exiger plus de justesse et plus d'ensemble.

Nous avons entendu, le 7, au Théâtre-Royal, M. Reichert, le roi des flûtistes, comme vous l'avez nommé : c'est réellement un beau talent. Des applaudissements nourris ont accueilli ce jeune artiste, et il a été rappelé après avoir joué un pot-pourri de sa composition. Il se propose de donner incessamment ici un grand concert.

Au concert donné le 11, dans le local de la Société de Sainte-Cécile, au bénéfice des pauvres, Mlles Massart et Frère, et M. Frère, ont été les plus fêtés parmi les exécutants. Mlle Massart a vocalisé et chanté agréablement l'air du *Barbier de Séville* et celui de la *Débutante*. Mlle Frère, premier prix, avec la plus grande distinction, de la classe de violon de cette année, a exécuté des variations sur les motifs de l'*Elisir d'amor* avec une vigueur et une pureté qui ont charmé l'auditoire. M. Frère, qui a formé cette jeune virtuose, sa sœur, a joué le *Carnaval de Venise*. Ce morceau a été bissé, grâce à l'habileté de l'exécution de l'artiste. Un archet varié, flexible, hardi, une qualité de son ample, de la légèreté et de la justesse dans les traits et dans les passages les plus difficiles du mécanisme, un style large et gracieux sont les principales qualités du talent de M. Frère, ancien premier prix de notre Conservatoire et élève de M. de Bériot. On a remarqué aussi la fraîcheur d'une charmante mélodie inédite, pour ténor, intitulée : *Hélène*, d'un professeur de notre Conservatoire, M. Wanson, qui dirigeait ce concert. — A l'égard de M. Frère, je vous dirai que, selon toute probabilité, il sera prochainement nommé professeur de violon au Conservatoire. En effet, à la mort de M. Prume, dont le nom est resté célèbre, on décida que sa classe serait scindée. On ouvrit un concours, et deux candidats furent désignés pour ces deux places; l'un a reçu sa nomination, et l'autre, M. Frère, est sur le point de l'obtenir.

Quant au Théâtre-Royal, il n'a rien offert, jusqu'à présent, qui mérite d'être rapporté.

Bruxelles, 22 janvier 1852.

Monsieur,

Je vous ai dit, dans ma dernière lettre, qu'on nous menaçait du départ de Mme Castellan après un petit nombre de représentations. Vivement sollicitée, l'excellente cantatrice a consenti à nous accorder quelques soirées supplémentaires. Après *Norma*, *Lucia di Lammermoor* et *Lucrezia Borgia*, elle a chanté la *Sonnambula*, et ce soir elle nous donne *Anna Bolena*. Cinq opéras, cinq rôles différents et très-variés de caractères, en dix représentations! On admire la souplesse de ce talent qui sait se plier à tous les genres, et qui ne réussit pas moins dans l'un que dans l'autre. La salle du Théâtre-Italien est comble toutes les fois que paraît Mme Castellan, et un public enthousiaste décerne à la virtuose de périodiques ovations. On annonce pour samedi une soirée à son bénéfice. Je vous réponds que bénéfice ne sera pas ici un vain mot.

La présence de Mme Castellan a fait naître dans notre monde dilettante des divisions qui nous ont rappelé le fameux antagonisme du Coin du roi et du Coin de la reine. Pour la première fois, depuis l'introduction de l'opéra italien à Bruxelles, nous avisons une prima donna née au delà des Alpes. Il y a deux ans, la virtuose investie du haut emploi était Mme Eversé, Suédoise; l'an passé, deux actrices très-françaises, malgré leur *i* d'emprunt, Mmes Medori et Aldini, remplissaient les rôles de la forte chanteuse et de la chanteuse légère. Cette fois, le premier rang et les succès appartenaient à une cantatrice vraiment italienne, Mlle Bertrandi. Il est inutile de vous dire que tout ce que Bruxelles compte de dilettantes originaires du beau pays qu'on appelait jadis la terre classique du chant, suit avec zèle les représentations de l'opéra italien. Tout en rendant hommage au talent de Mme Castellan, ces braves gens ont cru devoir faire acte de patriotisme en accordant à Mlle Bertrandi une bienveillance toute particulière. Ils ont donc réservé leurs applaudissements les plus vifs, leurs *bravo* les plus frénétiques pour cette dernière. Dans *Norma*, où Mme Castellan et Mlle Bertrandi paraissent l'une à côté de l'autre, il y a eu presque lutte, lutte courtoise du reste, entre la fraction italienne du public et celle qui, n'ayant pas d'intérêt national en jeu, tenait tout naturellement pour l'artiste française. Les premiers n'avaient d'acclamations que pour Adalgise, tandis que les derniers faisaient à la grande prêtresse la part la plus large de leurs faveurs. Heureux pays que le nôtre où ces pacifiques dissensions sont les seules que l'on connaisse, où l'on se passionne pour l'art au lieu de se passionner pour la politique!

On a repris hier avec grande pompe, avec solennité, le *Siége de Corinthe* au Théâtre-Royal. Il est des faits étranges dans l'histoire de la musique. Non-seulement l'auteur du *Siége de Corinthe* existe, mais il est jeune encore; et s'il a rompu tout commerce avec les muses, comme disaient nos pères, ce n'est certes pas que l'heure du repos eût sonné pour lui : *Guillaume Tell* en fait foi. Cependant, il y a chez nous toute une génération qui ne connaît pas le *Siége de Corinthe*, attendu que, depuis vingt ans, cet opéra a complétement disparu des affiches de notre spectacle lyrique. Vingt ans, c'est vingt siècles, quand il s'agit de musique. L'œuvre sur laquelle a passé une si longue période est vieille, surannée, gothique, comme on disait au temps où le dédain des monuments du moyen-âge était à l'ordre du jour. Le public a répondu à l'appel de la direction des théâtres royaux avec un empressement qui fait honneur à son goût. L'affluence n'était pas moins grande pour assister à la reprise du *Siége de Corinthe* que s'il se fût agi d'une production d'hier. On a trouvé les mélodies rossiniennes rajeunies par le repos. Ces chants, toujours frais et que le temps ne peut atteindre, ont été chaleureusement applaudis. Pourtant l'exécution a bien laissé quelque peu à désirer; nos chanteurs n'ont plus ni l'éducation vocale ni les traditions nécessaires pour se faire les interprètes fidèles du maestro. Ils ont mis dans l'accomplissement de leur tâche beaucoup de bon vouloir : c'est tout ce qu'on peut dire.

Le Conservatoire a inauguré par un beau, par un magnifique concert, ses matinées du dimanche, qui sont le rendez vous des vrais amateurs de musique, nombreux chez nous, vous ne l'ignorez pas. Beethoven en a fait surtout et avant tous les frais. Eh quoi! toujours Beethoven? s'écrient les profanes à la vue des programmes sur lesquels le nom de l'illustre maître semble stéréotypé. Vraiment, oui; toujours Beethoven. Si vous voulez qu'on varie davantage, tâchez donc qu'il surgisse un compositeur de symphonie qui puisse nous donner l'équivalent ou à peu près de ses immortels chefs-d'œuvre. Dans le domaine de la musique dramatique, on n'a pas manqué d'éléments de variété : Mozart a été négligé pour Rossini; puis est venu Meyerbeer, qui s'est emparé à son tour des sympathies de la foule; d'un autre côté, Héroïd et Auber remplaçaient Nicolo et Boïeldieu. Qui a succédé à Beethoven? Qui peut aspirer à remplacer l'auteur de l'*Heroïque* et de la *Pastorale*? L'art n'est-il pas resté juste au point où il l'avait porté? Ses ouvrages n'en sont-ils pas demeurés l'expression la plus élevée, la plus complète?

La *Symphonie pastorale*, l'adagio et le scherzo de la 9e symphonie, formaient l'admirable contingent fourni par Beethoven au programme du premier concert du Conservatoire. Notre valeureuse phalange instrumentale, dirigée par M. Fétis, a fait des prodiges d'exécution. Vous imagineriez difficilement quelque chose de plus parfait sous le rapport du rendu : énergie, délicatesse, sentiment exquis des nuances, coloris puissant et fin, tout y était.

Laissant aux séances particulières, aux concerts privés les fantaisies brillantes ou non, les caprices et les romances, le Conservatoire ne sort guère de la sphère des compositions classiques. C'est ainsi qu'il nous a fait entendre, à la matinée de dimanche dernier, un quintette de *Cosi fan tutti*, de Mozart, et des fragments du 18e psaume de Marcello.

Je vous disais, dans ma dernière lettre, que E. Prudent, dont la *Gazette musicale* nous annonça, il y a quinze jours, le départ pour la Belgique, n'arrivait pas; il est arrivé. Son premier concert aura lieu samedi prochain au théâtre royal, avec le concours des premiers sujets de notre troupe lyrique française. On parle de cette soirée, on en parle beaucoup; mais là ne s'arrêtera pas, heureusement pour l'artiste, la manifestation de la curiosité qu'il excite. J'ose affirmer que les auditeurs ne lui feront pas défaut.

Bruxelles, qui possédait déjà une demi-douzaine de cafés-concerts, a vu samedi dernier s'ouvrir un nouvel établissement de ce genre qui menace de faire à ses rivaux une concurrence redoutable. Il est situé au centre de la circulation, dans ces belles galeries Saint-Hubert, desquelles je me souviens de vous avoir entendu dire, lors de votre dernier séjour dans notre capitale, qu'elles effaçaient les passages le plus luxueux de Paris. Pour fonder sa vogue de prime abord, le Casino Saint-Hubert a eu l'idée d'appeler à son aide une célébrité parisienne dans la *spécialité* (ce mot s'applique à tout) qu'elle compte exploiter. M. Darcier, vous devinez sans doute que c'est de lui qu'il s'agit, a été engagé pour un mois, avec des appointements doubles de ceux que recevait jadis un premier ténor d'o-

péra. Ses romances et ses chansons font fureur. On apprécie le sentiment et l'esprit qu'il met dans ces riens dont il sait faire quelque chose. Chaque jour son nom figure en grosses lettres sur l'affiche, et chaque jour la foule court l'applaudir. J'ai vu des personnages de l'aristocratie affronter les nuages de fumée qui obscurcissent l'atmosphère du Casino Saint-Hubert pour aller entendre M. Darcier. Cette circonstance est significative, car la noblesse belge tient fort à ne pas déroger.

La question de l'échange du droit de propriété littéraire entre la France et la Belgique, question mise sur le tapis et très-sérieusement cette fois, occupe beaucoup et la presse et le public. En peu de jours, quatre brochures, les unes pour, les autres contre, ont paru sur cette matière. Il va sans dire que la plupart des libraires, ceux qu'enrichit la contrefaçon, se prononcent énergiquement contre la mesure proposée. Vous saurez d'abord que ce mot *contrefaçon* les offusque, et qu'ils lui ont substitué celui de *réimpression* comme ménageant davantage leur amour-propre. Vous saurez, en outre qu'ils n'ont pas l'opinion publique pour eux et que l'échange du droit de propriété littéraire sera approuvé, non-seulement par nos écrivains nationaux, mais encore par tous ceux qui savent que la Belgique n'aura d'existence littéraire qu'à dater du jour où la contrefaçon (appelez-la réimpression si vous voulez) sera abolie. Je vous demanderai prochainement à pouvoir disposer de quelques colonnes de la *Gazette musicale* pour examiner cette importante question sous ses différentes faces. On ne parle en général que de la propriété littéraire; mais il va de soi que le principe devra être appliqué à tout ce qui concerne la production des œuvres de l'esprit, soient-elles littéraires, pittoresques ou musicales. C'est à ce triple point de vue que je me propose de la considérer.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, reprise de *Guillaume Tell*. C'est Gueymard qui chantera le rôle d'Arnold; Morelli, celui de Guillaume, et Mme Laborde celui de Mathilde. Deux cents choristes sont engagés pour cette solennité.

*** Les *Huguenots* ont été joués lundi devant une brillante et nombreuse assemblée. Le Président de la République assistait à cette représentation, dans laquelle les artistes se sont surpassés. Roger, Obin, Brémond, Mmes Poinsot et Laborde n'ont mérité que des éloges.

*** L'*Enfant prodigue*, également chanté par Roger, en compagnie d'Obin, de Mmes Dameron et Laborde, composait le spectacle de mercredi; et vendredi, le *Prophète*, toujours avec Roger, Mme Tedesco et Mlle Poinsot, terminait splendidement une semaine consacrée tout entière aux grandes production de l'art lyrique.

*** Mlle Plunkett va passer à Londres les deux mois de son congé.

*** Après la reprise du chef-d'œuvre de Rossini, qui aura lieu demain, le théâtre sera tout entier à la mise en scène du *Juif-Errant*. Huit cents costumes nouveaux doivent être faits pour cet ouvrage.

*** La situation de notre première scène lyrique appelait l'intérêt du gouvernement. Cette entreprise avait à supporter le poids d'un passif accepté dans d'autres temps et dans d'autres circonstances, mais que ni les efforts les plus soutenus, ni les succès les plus éclatants n'auraient jamais pu parvenir à combler. C'était donc le cas d'une intervention généreuse, et, comme ministre de l'intérieur, M. de Morny n'a pas hésité à s'en charger. Sur sa proposition, six annuités de 60,000 fr. chacune ont été accordées et exclusivement destinées à l'extinction des dettes actuelles. En outre, le privilége dont M. Roqueplan est titulaire a été prolongé de quatre années, ce qui en porte la durée totale jusqu'au 31 décembre 1861.

*** L'ouvrage en trois actes dans lequel débutera Mlle Wertheimber, et dont les auteurs sont MM. de Saint-Georges et Grisar, doit être joué sous peu de jours.

*** Les répétitions de la pièce en 2 actes de MM. Bazin et Sauvage, se poursuivent toujours avec une grande activité, et l'on présume que la première représentation aura lieu dans les premiers jours de février.

*** Depuis le jour de son début, Mlle Favel a fait de remarquables progrès dans le personnage de Nina, qu'elle joue maintenant en actrice qui aurait plusieurs années de théâtre.

*** *Nabucodonosor* a reparu mardi au Théâtre-Italien et a été donné pendant toute la semaine. Cet ouvrage, par lequel Verdi a débuté en France, reste toujours pour nous celui où la manière du compositeur se produit avec le plus d'énergie et d'éclat. Sophie Cruvelli et Ferlotti chantaient les rôles d'Abigaïl et de Nabuco. La première s'est élevée plus haut que jamais, comme cantatrice et actrice. Dans le trio du premier acte, et surtout dans l'air du second, elle s'est signalée par des traits d'une audace heureuse : elle a descendu à pleine voix une gamme de deux octaves. Dans le grand duo du troisième acte, elle a encore enlevé les bravos avec Ferlotti, chanteur vraiment distingué, tout à fait adopté par notre public. Belletti n'ayant pu chanter le rôle du grand-prêtre Zacharie, c'est Susini qui s'en est chargé, et dont la belle voix s'y est déployée avec un plein succès.

*** *Fidelio* est toujours à l'étude, et toujours attendu par les admirateurs de Beethoven.

*** Le *Postillon de Lonjumeau*, cet ouvrage si populaire d'Adolphe Adam, va être incessamment repris au théâtre de l'Opéra-National. C'est le baryton Meillet qui chantera le rôle de Chapelou.

*** Demain lundi, aura lieu la première représentation du *Mariage en l'air*, ouvrage en un acte, au théâtre de l'Opéra-National. La partition est de M. Dejazet, fils de la célèbre actrice de ce nom.

*** On annonce que le Président de la République aura sa loge dans tous les théâtres de la capitale, et qu'un subside extraordinaire sera accordé à toutes les admistrations théâtrales non subventionnées ou indemnité des pertes qu'elles ont dû éprouver pendant les premiers jours de décembre 1851.

*** M. Émile Perrin, l'habile directeur de l'Opéra-Comique, et M. Franchomme, l'excellent violoncelliste, professeur au Conservatoire, viennent d'être décorés de l'ordre de la légion d'honneur.

*** Tous les directeurs de Paris ont signé une pétition tendante à obtenir la réduction à trois pour cent du droit des indigents, dont le prélèvement est aujourd'hui de neuf pour cent, soit le onzième de la recette brute. La Commission des auteurs a fait aussi une démarche auprès du ministre de l'intérieur pour arriver au même résultat.

*** Le *Prophète* va être bientôt représenté à Lille.

*** Nous avons constaté le succès du *Prophète* à Lyon, succès non moins brillant que productif, puisque les trois premières représentations ont rapporté plus de 10,000 fr. Mais ce que nous devons constater aussi, c'est l'impossibilité dans laquelle le chef d'orchestre, Georges Hainl, s'est trouvé de se procurer des harpistes. Vainement s'est-il adressé à M. Ad. Adam, à M. Girard, à M. Prumier, à nous-mêmes. Nos efforts réunis n'ont pu décider les harpistes parisiens, dont le nombre est d'ailleurs si minime, à faire le voyage de Lyon. Ce fait singulier mérite bien qu'on l'enregistre.

*** Le Conseil municipal de Strasbourg a voté une somme de 10,000 fr. pour la mise en scène du *Prophète*. Les répétitions ont commencé, et tout fait espérer que la représentation du chef-d'œuvre terminera brillamment l'année théâtrale.

*** L'*Enfant Prodigue* est en répétition à Munich. Le régisseur général, M. Cornet, vient de faire exprès le voyage de Paris pour étudier la mise en scène, costumes, décors et accessoires, qui seront exactement conformes à ceux de Paris.

*** Le Cercle lyrique de Marseille avait récemment conféré à Rossini le titre de président honoraire de la Société. M. Provini, l'un des fondateurs, qui avait écrit à l'illustre maestro, a reçu de lui la réponse qu'on va lire : — « Florence, 10 janvier 1852. Monsieur, recevez mes vifs remerciments pour l'honneur que je vous dois d'avoir pensé que mon nom pourrait ajouter de l'illustration au Cercle lyrique de Marseille. On est heureux de penser qu'au milieu des tourmentes révolutionnaires, les âmes ne perdent pas le sentiment des arts.... Marseille, comme toujours, s'y réveille, voulant cicatriser ses récentes blessures par l'amour de l'harmonie. C'est vous dire, Monsieur, que l'auteur des quelques vieilleries dénommées par vous accepte avec plaisir et gratitude le titre de président honoraire que le comité vient lui offrir. Soyez, Monsieur, mon interprète chaleureux auprès de la commission. Puisse cette nouvelle preuve de la bienveillance française pour moi me permettre de faire agréer à Dieu tout-puissant les vœux que je vous adresse pour tout ce qui se rattache au bonheur et à la gloire de la France. Personnellement, Monsieur, recevez l'expression affectueuse de ma gratitude et l'assurance dévouée de ma haute considération.

» G. Rossini. »

*** Des motifs impérieux forcent Mme El. Launer-Manera à remettre son concert du dimanche 25 courant. L'*Audition de l'Album des Femmes*, est irrévocablement fixée au jeudi 26 février, à 8 heures du soir, dans la salle Sainte-Cécile. Les billets déjà pris pour le 25 janvier seront admis le 26 février.

*** Ernst donnera son second concert le 4 février. A la prière générale, il y jouera encore son admirable concerto, et divers morceaux qu'il n'a pu faire entendre dans son premier concert. Léopold de Meyer s'adjoindra un célèbre violoniste.

*** La charmante Mlle Clauss, donnera son concert le lundi 2 février, dans la salle Herz, et exécutera les morceaux suivants : Fantaisie sur *la Sonnambula* de Thalberg; — chanson bachique de Wolff; — rhapsodies de Dreyschock; — prélude et fugue de Bach; — andante et final d'une sonate de Beethoven; — fantaisie sur *Don Juan*, de Liszt.

*** La Société de Sainte-Cécile donnera son deuxième concert d'abonnement le dimanche 1er février, à deux heures, à la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 *bis*. Programme : 1° ouverture de la *Vestale*, de Spontini; — 2° fragments de *Rosemonde*, drame lyrique de Schubert, invocation, romance chantée par Mlle Lefebvre, chœur de bergers; — symphonie en *ut* mineur, de Beethoven; — 4° *Berceuse*, de Blanche de Provence, chœur à quatre voix, de Cherubini; — 5° air varié, chanté par Mlle Lefebvre, de A. Adam; — 6° ouverture de *Ruy-Blas*, de Mendelssohn. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers. Les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Jacques Offenbach vient de partir pour aller jouer dans trois concerts, auxquels il a été engagé par les Sociétés philharmoniques du Mans, de Rennes et de Laval. Il sera de retour à Paris dans une huitaine de jours.

*** Stephen Heller, retenu chez lui depuis quelques semaines par une

maladie assez grave, est en voie de convalescence. Nous espérons que l'éminent artiste sera bientôt rendu à ses travaux de composition et à ses amis.

*** Albert Sowinski continue avec succès sa tournée départementale. Il vient de donner de brillants concerts à Rochefort et à Saintes. Dans cette dernière ville, plusieurs dames amateurs, douées de fort jolies voix, ont chanté des soli dans les chœurs et morceaux d'ensemble.

*** Le concert de Mlle Graever est toujours fixé à mercredi prochain. Mlle Graever jouera le 2e trio de Bériot avec MM. Cuvillon et Leboue, la fantaisie de Thalberg sur *la Muette*, une sonate de Beethoven, des morceau de Gottschalk, Liszt et de sa propre composition.

*** Voici le programme de la deuxième séance de musique de chambre qui aura lieu le 1er février dans la salle Pleyel. — 1° Quatuor de Mozart en *ré*, deux violons, alto et basse. — 2° Trio de Weber pour piano, violon et basse. — 3° Andante capriccio de Mendelssohn (posthume) pour deux violons, alto et basse. — 4° Andante varié de Beethoven (tiré de l'œuvre 12) pour piano et violon. — 5° Septième quatuor de Beethoven. — *Exécutants* : MM. Alard, Armingaud, violons ; Casimir Ney, alto ; Franchomme, violoncelle ; Mlle Camille Meara, piano.

*** Lundi, 26 courant, un concert sera donné par l'une des élèves le plus distinguées de Chopin. Mme Roubaud de Cournand fera entendre plusieurs morceaux de la composition de ce grand maître, un trio de Beethoven exécuté par elle, MM. Alard et Franchomme, et un duo de Mozart pour violoncelle et piano. La partie vocale du concert sera remplie par une cantatrice amateur et par M. Géraldy, qu'on aime toujours à applaudir. Le concert aura lieu dans les salons de M. Pleyel à deux heures de l'après-midi.

*** Le concert de M. et Mme Léonard di Mendi, aura lieu dans la première quinzaine de février à la salle Herz. Berlioz conduira l'orchestre.

*** Un concert remarquable a été donné jeudi dernier dans les salons de M. Souffleto par Mlle Ritter de Corcelles, jeune et jolie cantatrice. Des artistes distingués, Hermann-Léon, Audran, Verroust et Mme Oscar Comettant, qui s'est révélée cet hiver avec tant d'éclat dans les salons et dans les concerts, ont prêté leur concours à la bénéficière. Verroust, le délicieux hautbois ; Hermann-Léon, dans le grand air de la *Gazza ladra*, qu'il chante en italien ; Audran, dans de jolies romances de sa composition ; Mme Ritter de Corcelles, dans le délicieux duo des Soirées de Rossini, *Mira la bianca luna*, et Mme Oscar Comettant dans le bel air de *Sémiramide*, qu'elle chante avec un charme et une délicatesse vraiment merveilleuses, ont mérité les plus chaleureux applaudissements.

*** Le comité de la Société philanthropique et artistique de Sainte-Cécile à Bordeaux, vient de souscrire pour la somme de 50 fr. au monument à élever à la mémoire de l'illustre Weber. C'est un exemple, qui nous l'espérons, sera suivi par toutes les autres sociétés françaises et étrangères.

*** Les Bals masqués de l'Opéra n'ont rien perdu de leur vogue traditionnelle ; à chaque samedi, la foule augmente, et il en sera de même jusqu'à la fin du carnaval.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Niort.* — Une messe de la composition de M. Eugène Delavault a été exécutée dans l'église de Saint-André. Toute l'élite de la société s'est empressée de venir entendre cette œuvre sérieuse, digne sœur de l'*Oratorio de Tobie* dont nous conservons un souvenir durable ; et du *Masque noir*, opéra dont nous ne connaissons que quelques fragments.

*** *Orléans.* — M. Ernst a donné un concert dans lequel il a joué ses airs hongrois, le *Carnaval* et la fantaisie sur *Otello*. Son succès a été aussi grand que légitime.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne.* — Mlle Constance Geiger, dont le beau talent de compositeur et de pianiste est connu, a pris l'initiative d'une représentation au bénéfice des pauvres, qui a eu lieu au théâtre an-der-Wien. Cette belle soirée, à laquelle assistait l'élite de notre public, se composait de deux comédies, dont les principaux rôles ont été joués avec beaucoup de succès par Mlle Geiger. Dans les entr'actes, on a également beaucoup applaudi plusieurs compositions de Mlle Geiger, qui ont été exécutées par un orchestre de musique militaire. — Notre capitale possède de nouveau une gazette musicale, qui se publie chez l'éditeur Gloeggl.

*** *Francfort-sur-le-Mein.* — Mme Sontag a dans l'espace de deux mois ouvert la troisième série de ses représentations à notre théâtre. Chaque fois la salle est comble, et l'enthousiasme du public va toujours en croissant. Aux lauriers que la célèbre cantatrice a cueillis chez nous, elle a joint la glorieuse couronne de la bienfaisance. Elle a donné ses trois dernières représentations au profit d'un hospice et au bénéfice de deux artistes du théâtre. Parmi les concerts périodiques nous citerons, outre ceux du Musée et de la réunion Sainte-Cécile, les soirées de quatuors arrangées par M. H. Wolff.

*** *Stuttgart.* — Les répétitions du *Val d'Andorre*, d'Halévy, se poursuivent avec une grande activité sous la direction de M. Kucken : la première représentation aura lieu sous peu de jours. — Mme Sontag est attendue prochainement.

*** *Pétersbourg*, 12 décembre. — Vieuxtemps a donné un concert la semaine passée : il y a joué cinq morceaux avec cette perfection admirable où la critique la plus sévère ne trouverait rien à reprendre.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez COLOMBIER, éditeur, 6, rue Vivienne,

OUVRAGES POUR LE PIANO

DE

RICHARD MULDER

LE MENUET, var., étude . . . . . 6 »
FÊTE STYRIENNE, valse, caprice . . . . . 6 »

En vente chez A. GRUS, éditeur, 31, boulevart Bonne-Nouvelle,

RICHARD MULDER

LE GALOUBET, danse provençale 7 50
GAITES CHAMPÊTRES, caprice 7 50

En vente chez LEDUC, éditeur, 18, rue Vivienne,

RICHARD MULDER

LE TAMBOUR DE BASQUE 7 50
RÊVE D'ESPOIR, andante, caprice . . . . . 6 »
FÊTE AU LIDO, barcarolle, caprice 7 50

Paris, J. MEISSONNIER fils, éditeur-Commissionnaire, 18, rue Dauphine.

ROMANCES SÉPARÉES DE L'ALBUM DE **L. CLAPISSON**

PAROLES DE M. FRÉDÉRIC DE COURCY.

Les Oiseaux de Notre-Dame . . . . . HARMONIE.
Le Rossignol et la Guitare . . . . . A Mme GAVEAUX SABATIER.
L'Emploi de ma Journée . . . . . A Mme CHARLES PONCHARD.
La Voix de l'Absence . . . . . A M. DUFRÊNE.
La Mère de Famille . . . . . A M. PONCHARD.
La Chasse au Miroir . . . . . A Mme MAMIGNARD.
Dans les Bois . . . . . A M. ALEXIS DUPOND.
Les Châteaux de cartes . . . . . A Mme LEFÉBURE-WELY.
Le Marin à terre . . . . . A M. MEILLET.
Tu disiez que tu m'aimiez ! . . . . . A M. SAINTE-FOY.

ROMANCES NOUVELLES DE **ED. LHUILLIER.**

J'aime la Valse . . . . . FANTAISIE.
Qui donne aux Pauvres prête à Dieu . . . . . MÉLODIE.
Le Duel . . . . . ROMANCE DRAMATIQUE.
Le Pastel de ma Grand'Mère . . . . . SOUVENIR.
Il ne faut jurer de rien . . . . . HISTORIETTE.
C'est en forgeant qu'on devient forgeron . . . . . MORALE.
Simon le Carillonneur . . . . . CHANSON COMIQUE.
V'là pourquoi j'vous aime . . . . . CHANSONNETTE.
Le Chapeau du p'tit Jean-Louis . . . . . CHANSON COMIQUE.

En vente chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 103, rue de Richelieu.

LA NOUVELLE OUVERTURE D'HALÉVY

Composée pour la reprise de la

REINE DE CHYPRE

POUR PIANO SEUL, POUR ORCHESTRE ET POUR PIANO A QUATRE MAINS.

POUR PARAITRE LE 1er FEVRIER,

Chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

GRAND DUO BRILLANT POUR PIANO ET VIOLON

SUR DES MOTIFS DE

LA REINE DE CHYPRE,

DE F. HALEVY,

ET

DUO BRILLANT POUR PIANO ET VIOLON

SUR DES MOTIFS DE

L'ENFANT PRODIGUE,

DE D.-F.-E. AUBER,

PAR

G. A. OSBORNE ET CH. DE BÉRIOT.

BALLADE POUR LE PIANO,

PAR

HENRI ROSELLEN.

Op. 132. — PRIX : 5 FR.

CHANT BOHÉMIEN VARIÉ

ET

LA MÉLANCOLIE DE PRUME VARIÉE

Pour le Piano par

CH. VOSS.

Op. 118. — DEUX SUITES, prix de chaque : 5 fr.

EN VENTE CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS,

LES ROMANCES DÉTACHÉES

Avec accompagnement de piano de

L'ALBUM LABARRE ET DASSIER.

Pourquoi ?	Paroles de P. VERON,	musique de LABARRE.	**Loin du pays.**	Paroles et musique de E. DASSIER.	
La peur.	—	—	**Le spahis.**	—	—
Philis.	—	—	**L'ombre.**	—	—
Tout ou rien.	—	—	**Ange ou démon.**	Paroles de A. OSMONT,	musique de E. DASSIER.
Serai-je laide ?	—	—	**Elle était là !**	—	—
Tant mieux, tant pis.	—	—	**La sœur des marguerites.**	—	—

LE NOUVEAU RÉPERTOIRE DES BALS DE L'OPÉRA DE 1852

PAR

MUSARD.

Musard.	Le Palais de Cristal, quadrille pour piano.	4 50	**Musard.**	La Tempesta, quadrille	4 50
—	Une nuit à l'Opéra, quadrille pour piano	4 50	—	Les Lingots d'or, suite de valses pour piano.	5 »
—	La Favorite, nouveau quadrille pour piano	4 50	—	Ouistiti, polka pour piano	3 »
—	La Reine de Chypre, nouveau quadrille pour piano. .	4 50	—	La Priora, polka pour piano.	4 50
—	Les Rendez-vous bourgeois, nouv. quat. pour piano. .	4 50	—	Tarentelle et galop pour piano.	4 50
—	Zerline ou la Corbeille d'oranges, 2 quadrilles, chaque	4 50	—	Nouvelle suite de galops pour piano.	4 50

Toutes ces compositions sont en vente, pour piano, à 4 mains et pour orchestre.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 5. 1er Février 1851.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Londres. Wessel et Cie, 220, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	31

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (19e lettre), par **Fétis** père. — Théâtre du Grand Opéra, reprise de *Guillaume Tell*, Gueymard, 200 choristes. — Théâtre de l'Opéra-National, le *Mariage en l'air*, opéra bouffon en un acte, musique de M. Eugène Déjazet, par **G. Héquet**. — Concerts : Mlle Graever, Louise Mattmann, etc., par **Henri Blanchard**. — Inauguration du grand orgue de Saint-Vincent de Paul, de M. Aristide Cavaillé-Coll fils, par **Maurice Bourges**. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(DIX-NEUVIÈME LETTRE) (1).

Monsieur,

Le grand facteur d'orgues de l'Angleterre est M. Hill. Doué de l'esprit d'invention, il a de plus beaucoup d'expérience, et ses voyages sur le continent européen ont complété ses connaissances dans son art. Les instruments construits par lui sont en grand nombre, et beaucoup de ses ouvrages sont de grande dimension. Outre l'orgue immense d'York, dont j'ai parlé dans mes lettres précédentes, on connaît aussi de ce facteur distingué les orgues des chapelles royales de *St-James Palace*, de Whitehall et de Hampton-Court, de la chapelle du collége de Saint-Jean, à Cambridge, de la cathédrale de Saint-Asaph, de celle de Worcester, le bel orgue de l'abbaye de Westminster, celui de l'église du Christ dans *Newgate-Street*, à Londres; ceux de Sainte-Marie *At-Hill*, dans la même ville; de Stratford, de Saint-Jean, à Chester; le grand orgue de Birmingham; celui de l'église Saint-Luc, à Manchester; ceux de la chapelle de Saint-Georges, à Liverpool, de la grande salle de concert à Edimbourg, et les réparations radicales des orgues des cathédrales de Rochester et de Canterbury.

L'orgue placé par M. Hill à l'Exposition est en quelque sorte un modèle, un *spécimen* d'un nouveau système de construction de ce genre d'instruments. Ce système a pour objet la simplification de disposition et de mécanisme. La main et la tête d'un artiste de mérite s'y font remarquer. L'instrument a deux claviers à la main et un clavier de pédales de deux octaves et un tiers. Au grand orgue on trouve une montre de 16 pieds, un bourdon de 16, une flûte ouverte de 8, une flûte octaviante de 8, un prestant, une quinte de 3 pieds, une doublette, une sesquialter de 3 rangs; trompette de 8 pieds, kromhorne de 8, et hautbois de forêt de 4. Le clavier de récit n'a que cinq jeux, qui sont la *hohl-flûte*, jeu de flûte de 8 pieds, d'un moindre diamètre que la flûte ouverte de même dimension, et dont le biseau est adouci pour lui donner une sonorité plus moelleuse; la *claribella*, qui a beaucoup d'analogie avec la flûte traversière; le *gemshorn*, de 4 pieds, jeu de l'espèce des gambes, qui a beaucoup d'analogie avec le *solicional*, un hautbois, et la *tuba mirabilis*, de 8 pieds, jeu d'anches, qui résonne par un vent particulier d'une pression très-intense. La pédale n'a qu'une montre de 16 pieds.

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, de 1851, 1er et 3 de 1852.

Le mécanisme de l'orgue de M. Hill est remarquable par la simplicité, le fini et la précision. Le facteur y a adapté le levier pneumatique de M. Barker. A cette occasion, je crois devoir faire remarquer qu'il y a de singulières destinées dans la carrière des hommes d'étude et des inventeurs. Il y a environ quinze ans que M. Barker imagina son ingénieux engin, dont la nécessité venait de lui être démontrée pour les grandes orgues par la lourdeur des claviers accouplés de l'instrument colossal de York. Il en proposa alors l'application aux orgues de sa patrie, de cette même Angleterre qui méconnut alors la valeur de l'invention, et qui s'en empare aujourd'hui, après en avoir vu le succès dans les belles orgues françaises. Or, le jury a accordé une grande médaille à M. Willis pour une modification sans valeur dans la disposition du levier inventé par M. Barker, tandis que cet homme de génie n'a rien obtenu, et que son nom n'a pas même été prononcé.

L'instrument de M. Hill se distingue par une nouveauté très-ingénieuse. Les pédales de combinaisons et d'accouplement inventées en 1800 par M. Bishop, facteur d'orgues anglais, sont incontestablement une des ressources d'effets les plus riches que puisse trouver l'organiste dans un instrument, puisqu'il peut, avec leur secours, faire sortir ou rentrer tous les jeux, les réunir par systèmes de jeux de flûtes, de jeux d'anches et de jeux de mutation, les séparer, accoupler les claviers dans toute leur étendue ou par octaves, emprunter à la pédale pour fortifier les bases des claviers à la main, ou emprunter à ceux-ci pour fortifier la pédale, enfin, séparer tout ce qui a été réuni, et tout cela sans que les mains de l'artiste quittent le clavier. Cependant, quelles que soient ces richesses, il est de certaines combinaisons de détails qui ne peuvent être faites par les pédales de service, et qui exigent que l'organiste tire en pareil cas les registres des jeux un à un; de plus, chaque système de jeux, dans les *tira-tutti*, exige que chaque pédale de ces systèmes soit mise en mouvement à son tour, ce qui fait perdre du temps, et ce qui, d'ailleurs, retire un pied du clavier des pédales dans un moment où il est peut-être nécessaire. M. Hill a imaginé pour ces cas des petits claviers placés des deux côtés des claviers de l'instrument. Au-dessus de chaque touche de ces petits claviers se trouve l'indication du jeu ou du système de jeux à quoi elle correspond, en sorte que chaque doigt peut faire sortir autant de jeux ou de combinaison de jeux que veut l'artiste, et que pour le *tira-tutti*, il suffit d'étendre toute la main sur le clavier. Les combinaisons que la main droite fait sortir, la main gauche les fait rentrer. Le mécanisme par lequel M. Hill fait exécuter tous ces mouvements est une merveille de légèreté et de précision. La plus légère pression des doigts sur les touches suffit pour faire exécuter les mouvements, sans que le moindre bruit se fasse entendre.

Plusieurs autres orgues de moindre importance que celles que j'ai

décrites précédemment se trouvaient à l'Exposition universelle; mais avant de faire l'examen des particularités par lesquelles elles se distinguent, il est nécessaire que je dise quelque chose du système d'accord des orgues anglaises.

Jusque dans la première moitié du XVIIIe siècle, la plupart des orgues françaises, belges, allemandes, etc., étaient accordées de manière à donner une justesse absolue dans les huit tons du plain-chant; on y rejetait les inégalités qui sont l'origine du tempérament sur certaines notes qui n'étaient d'aucun usage dans l'accompagnement du chant des huit tons, et qui devenaient par cela même horriblement fausses. Tels étaient les *la* bémol et *ré* bémol, qui formaient des tierces déchirantes avec *ut* et *fa*. Cependant la transformation de la tonalité qui s'opéra dès le commencement du XVIIe siècle et qui était accomplie avant 1660, avait obligé les organistes à faire leurs préludes dans le nouveau système de tonalité, bien qu'ils traitassent seulement sous cette forme les tons analogues à ceux du plain-chant, par exemple, *ré* mineur pour le premier ton; *sol* mineur pour le second transposé; *mi* mineur pour le troisième; *la* mineur pour le quatrième transposé; *ut* majeur pour le cinquième transposé; *fa* pour le sixième; *ré* majeur pour le septième transposé et pour le huitième. On voit que les notes fausses n'apparaissent pas dans ces tons.

J.-S. Bach ne pouvait rester dans des limites si étroites; son génie le portait vers le genre chromatique et vers la multiplicité des modulations. Le système d'accord des orgues, pratiqué également par la plupart des accordeurs pour les clavecins, parce que les tons où il y avait beaucoup de dièses et de bémols n'étaient employés ni par les exécutants ni par les compositeurs; ce système, dis-je, contrariait les goûts du grand artiste, fort jeune encore. Il commença ses essais de fugues, modulées et composées dans des tons inusités, lorsqu'il était organiste à la cour de Weimar, dont il fit accorder l'orgue suivant les règles du tempérament égal pour réaliser ses vues. La nouveauté des effets qu'il en tirait fit une vive impression sur quelques organistes de grand mérite qui existaient alors en Allemagne; ils firent accorder leurs orgues d'après le même système. Mais la révolution ne fut complète qu'après que la monumentale conception de Bach, connue sous le nom de *clavecin bien tempéré*, fut connue et que les copies en furent répandues. On sait que ce recueil est composé de quarante-huit fugues et préludes dans tous les tons majeurs et mineurs; mais on ignore généralement la signification du titre choisi par le grand homme. *Le clavecin bien tempéré* veut dire que l'instrument doit être accordé de telle manière qu'on puisse exécuter dans tous leurs tons respectifs les préludes et les fugues de cette œuvre immortelle. Les orgues de l'Allemagne, celles de France, de Belgique et d'Italie, sont depuis plus de soixante ans accordées d'après le tempérament, comme le sont les pianos. Mais les facteurs anglais sont restés fidèles à l'ancien système de l'accord pour les tons du plain-chant dans les orgues d'église, et ne font usage du tempérament que dans les instruments destinés à quelques salles de concert pour l'exécution des oratorios; en sorte qu'un organiste de grand talent ne pourrait se faire entendre sur les orgues anglaises placées dans les églises sans déchirer l'oreille par la fausseté des accords. En essayant les orgues de MM. Gray et Davison, ainsi que de M. Hill, j'acquis la conviction que la modulation y est à peu près impossible. Je reviens au sujet spécial de cette lettre.

Quelques petites orgues étaient exposées au Palais de Cristal. L'un de ces instruments était un orgue de chambre construit par M. Bishop. Cet orgue contenait, suivant le livre de l'Exposition, des pédales de combinaison; mais jamais je ne l'ai vu ouvert, et je ne sais ce qu'il peut être. M. Dawson avait exposé un *autophone*, espèce d'orgue dont les tuyaux étaient en carton; mais jamais je n'ai pu l'entendre ni le jouer. Il paraît que ces instruments étaient peu dignes d'intérêt, car il ne leur a été accordé par le jury ni récompense ni mention. M. Holdich, facteur à Londres, avait mis à l'Exposition un petit orgue de chœur, dans lequel il avait placé un jeu de flûte octaviant auquel les Anglais donnent le nom de *diaocton* parce qu'il fait entendre deux voix à l'octave. Ce petit instrument n'offrait d'ailleurs rien de remarquable.

M. Schülz, autrefois facteur d'orgues à Paulinzelle, maintenant établi à Mulhausen, dans la Thuringe, s'est montré fort supérieur à la plupart des facteurs anglais dans un orgue à deux claviers à la main et clavier de pédales, construit d'après les principes de proportions de M. Toepfer. Sans atteindre au fini des bonnes orgues françaises, celui de M. Schülz se distingue par sa puissance et sa bonne sonorité. Le clavier du grand orgue renferme une montre de 8 pieds ou bourdon de 16, une viole ou *gambe* de 8, une *hohl-flûte* de 8, un *gedacht* ou bourdon de 8, un prestant, un plein-jeu de cinq rangs de tuyaux et une forte trompette de 8. Les jeux du second clavier sont une montre de 8 pieds, un bourdon de 16 de petite taille, un bourdon de 8, une flûte traversière de 8, un prestant et un flûte de 4. A la pédale on trouve une sabbasse de 16, une basse de 8, une montre de 8, une flûte de 8, une hohl-flûte de 8, et un trombone de 16. La plupart de ces jeux ont une bonne harmonie, et leur qualité puissante prouve en faveur du système proportionnel de M. Toepfer. M. Schülz est considéré comme un des bons facteurs de l'Allemagne. Il est un des premiers qui aient fait usage des *sommiers obliques*. Son instrument, auquel une médaille de prix a été décernée par le jury de l'Exposition, a été acquis depuis peu par un amateur nommé M. Charles Croskill, et placée dans la grande salle de la Bourse, à Northampton.

Il est un autre instrument de l'espèce des orgues, lequel se recommande par l'originalité, et qui mérite une analyse développée : je veux parler de l'orgue envoyé à l'Exposition par MM. Antoine et Michel-Ange Ducci frères, de Florence. Cet orgue, qui renferme un principal ou montre de 8 pieds, divisé en deux registres; une flûte de 4, également divisé en deux registres; une doublette, un flageolet, un larigot, et une trompette de 8 divisée en deux registres, est contenu dans une caisse étroite dont la hauteur n'est que de 1 mètre 46 centimètres; la largeur, 96 centimètres, et la profondeur, 52. Tout le mécanisme et le placement des tuyaux dans un espace si restreint indiquent les dispositions les plus ingénieuses. Mais la partie essentiellement remarquable de ce singulier instrument consiste dans le jeu de la pédale, dont le clavier, d'*ut* à *ut*, a l'étendue d'une octave divisée par douze demi-tons. Cette pédale est un bourdon de 16 pieds dans la note la plus grave. Les douze demi-tons sont produits par le même tuyau en bois de 4 pieds, placé dans la caisse qui sert de siége à l'organiste. Ce tuyau, étant bouché, ne pourrait donner que le son d'un ouvert de 8 pieds pour la note la plus grave, répondant à l'*ut* de la quatrième corde du violoncelle; mais par les circuits que l'air est contraint de faire dans la capacité du tuyau, ce son est baissé d'une octave. Des ouvertures pratiquées dans la longueur de la paroi supérieure du tuyau, et fermées par des espèces de soupapes à ressort, servent à produire les douze demi-tons chromatiques qui répondent aux marches du clavier de pédales, et fonctionnent avec beaucoup de régularité. De cette combinaison résulte une puissance de sonorité qui paraît incompatible avec les proportions d'un si petit instrument. La première impression, à l'audition d'une si grave sonorité, est celle de l'étonnement; cependant la personne chargée de la garde et de l'entretien de l'ingénieux instrument de MM. Ducci m'ayant dit, pendant que je le jouais, que la pédale était formée par un seul tuyau placé dans le siége sur lequel je me trouvais, j'examinai les dimensions de ce siége, et je devinai aussitôt les dispositions intérieures de ce tuyau, ainsi que le mécanisme des soupapes ou clefs pour produire les demi-tons. Le mandataire de MM. Ducci parut d'abord étonné que le secret d'une construction si inusitée eût été pénétré sans difficulté; mais, au lieu de se retrancher dans des dénégations inutiles, il démonta le siége, et me fit voir tous les détails du mécanisme, qui répondaient à mes prévisions.

L'instrument de MM. Ducci a obtenu les éloges de beaucoup d'artistes distingués en Italie, et le jury de l'Exposition universelle a décerné une médaille de prix aux inventeurs. Les mêmes industriels ont voulu appliquer leur principe à un instrument basse d'orchestre, auquel ils ont donné le nom de *baristate*. Suivant eux, le souffle de l'homme,

même le plus robuste, est à peine suffisant pour faire résonner un instrument qui, dans les notes graves, est à l'unisson des notes de la première corde de la contre-basse. Les sons produits à ce degré, disent MM. Ducci, sont très-faibles, n'ayant pas l'énergie nécessaire pour correspondre aux sons du *soprano*, qui, sans nul doute, sont mieux produits par le souffle de l'homme que par aucun moyen mécanique connu. L'art et le génie, ajoutent-ils, ne peuvent suppléer la force nécessaire pour faire résonner les basses graves avec une force proportionnelle à celle des instruments aigus. Leurs propositions se résument de la manière suivante :

1° La force d'insufflation de l'homme est suffisante pour mettre en vibration complète les instruments dont la note la plus grave est représentée par l'*ut* d'un tuyau d'orgue de 4 pieds.

2° Si l'on veut baisser d'une octave, et conséquemment employer un tuyau dont les dimensions soient doublées dans toutes les mesures. Or un corps régulier qu'on veut doubler en longueur, en épaisseur et en diamètre, devient sept fois plus volumineux, en sorte que la sortie de l'air du tuyau de 8 pieds est de trois quarts plus grande que celle d'un tuyau de 4 pieds. MM. Ducci en concluent que si la puissance d'insufflation d'un homme est nécessaire pour un tuyau de 4 pieds, il faut celle de quatre hommes pour un tuyau de 8 pieds. D'où il suit qu'il faut la puissance du souffle de seize hommes pour un tuyau de 16 pieds, et de soixante-quatre pour un tuyau de 32 pieds.

3° Ce qui ne peut être fait par la force humaine, peut être fait par la mécanique, et un soufflet suffisamment chargé pour la pression de l'air peut faire résonner, avec une force égale aux instruments aigus, les instruments de basse, dont la note grave équivaudrait à l'*ut* de 32 pieds. Ce soufflet peut être facilement manœuvré par l'artiste qui, au moyen d'un clavier, ferait jouer les clefs ou soupapes d'un tuyau semblable à celui dont il est parlé ci-dessus.

4° Mais l'expérience a démontré que les tuyaux d'orgue très-graves du genre des flûtes n'ont pas le mordant nécessaire pour dominer la masse des instruments d'un orchestre. Pour obtenir ce mordant, MM. Ducci ont imaginé un moyen mécanique pour produire dans leur *baristate* l'effet strident des jeux d'anches très-forts ; mais ce moyen factice ne m'a pas paru atteindre le but qu'ils se sont proposé, car le ronflement qu'ils obtiennent par leur moyen ressemble absolument aux battements précipités du chevalet dans l'ancienne trompette marine. L'effet produit est du bruit, mais ce n'est pas un son pur.

Sans entrer en discussion sur l'exactitude des données posées par MM. Ducci, je crois donc pouvoir assurer que le baristate ne satisfera pas aux conditions de sonorité indispensables pour un instrument fondamental, et que par cette raison il n'obtiendra pas le succès que ses inventeurs espèrent pour lui.

Dans ma prochaine lettre, qui sera la dernière, je me livrerai à l'analyse d'un nouvel orgue enharmonique et de quelques perfectionnements des harmoniums. FÉTIS père.

THEATRE DU GRAND OPERA.

Reprise de *Guillaume Tell*. — Gueymard. — 200 choristes.

C'est une belle propriété à cultiver et à faire valoir qu'un chef-d'œuvre. Vous n'avez qu'à le laisser reposer quelque temps et qu'à le rafraîchir de quelques tours de charrue : les épis reverdissent, la moisson mûrit et les greniers regorgent. *Guillaume Tell* est du nombre de ces bonnes terres, où le regain ne manquera jamais. Par une exception rare, on n'en avait pas d'abord connu toute la richesse ; il fallut qu'un grand artiste vînt le tirer de la triste jachère où il languissait depuis longtemps. C'est à peine si l'on peut croire ce qui pourtant n'est que trop vrai. *Guillaume Tell*, avant Duprez, en était réduit à n'être plus joué que par fragments ; on en donnait le second acte devant un ballet ou un concert. Le second acte de *Guillaume Tell* tombé à l'état de lever de rideau !

Depuis la réhabilitation, autre mésaventure : Duprez avait élevé si haut le rôle d'Arnold que personne n'était plus de taille à l'aborder. L'année dernière, à pareille époque, un jeune chanteur nommé Mairalt montra dans ce beau rôle quelques brillantes qualités. Mais à cette année était réservé l'honneur d'une reprise tout à fait digne de l'œuvre. La direction, qui avait remis tant d'ouvrages classiques au courant du répertoire, ne pouvait négliger *Guillaume Tell*, et Gueymard, dont les progrès avaient été si remarquables pendant les derniers mois, devait aspirer à en faire preuve dans le rôle le plus difficile de l'emploi.

Guillaume Tell a donc reparu ; la foule s'est pressée pour le revoir avec une ardeur toute nouvelle ; le premier jour on s'est même étouffé aux portes parce que la salle entière était louée, et que tous les spectateurs se présentaient à la fois. Il n'en est résulté qu'un retard dans le commencement du spectacle. Sans doute le chef-d'œuvre était pour beaucoup dans cet accès de curiosité fiévreuse, mais le jeune chanteur y était aussi pour une part notable, et nous nous hâtons de dire qu'il a justifié ce vif intérêt. Nous ne sommes pas de ceux qui flattent les artistes, qui les perdent en les enivrant. Nous ne flatterons pas Gueymard plus qu'un autre, mais nous le féliciterons franchement de la manière dont il a rempli sa tâche, souvent bien, parfois très-bien, rarement mal. Nous constaterons qu'il a fait un pas de plus, et que désormais *Guillaume Tell* est sûr de trouver en lui un interprète.

Nous nous garderons de comparer ce que Gueymard est aujourd'hui à ce que Duprez était naguères : la distance est encore trop grande. Duprez était un maître consommé : Gueymard le sera peut-être un jour, mais il a besoin d'études sévères et assidues. Il a besoin de modérer, de contenir, d'assouplir sa voix, dans l'intérêt de son effet et de sa durée. En revanche, et dès à présent, le jeune artiste a pour lui la puissance du son, l'éclat, la chaleur, l'énergie. Il parle au public un langage que le public comprend, qui l'émeut, le passionne : il y a communication directe entre l'auditoire et lui. Dans le duo du premier acte, dans celui du second, Gueymard a souvent trouvé l'accent musical et dramatique. Ce qu'il a dit le mieux, c'est toute la première partie du magnifique trio : c'est la phrase de récitatif : *Je cours dans les combats reconquérir l'honneur*; c'est aussi la phrase de chant : *Souvent la gloire y marqua mon passage; elle remplace aussi la liberté.* Dans l'autre phrase si pathétique : *O ciel ! je ne te verrai plus,* il n'atteint pas les trois *si* aigus sans un effort pénible, et déjà l'on pouvait présager ce qu'il adviendrait de lui dans l'air final, s'il avait la témérité d'aspirer au fameux *ut* de poitrine. Mais quelle folie de s'y croire obligé, condamné, comme par un arrêt de cour souveraine ! A quoi bon cette note, qui n'ajoute rien à la beauté de l'air, ni au mérite du chanteur, cette note jetée dans le dernier membre d'une péroraison, et qui n'a jamais été écrite à l'intention d'une poitrine humaine ? Adolphe Nourrit, premier éditeur de cette note, la donnait en voix de tête, et ne l'a pas donnée longtemps, puisque l'air fut supprimé presque tout de suite. Il a plu à Duprez, par fantaisie d'artiste, par une sorte de luxe audacieux (car il n'y a rien là de nécessaire), de prendre l'*ut* en voix de poitrine. Et voilà que tous ses successeurs seraient à jamais forcés de le prendre comme lui, sous peine de la vie, et, ce qui est plus grave, sous peine de la voix ? Non, certes ; le public serait trop absurde s'il l'exigeait, et les chanteurs trop malheureux s'il fallait s'y soumettre. Gueymard a eu grand tort de ne pas être assez brave pour rompre avec une tradition insensée, et qui coûterait trop cher, si l'on s'obstinait à la perpétuer. Il avait trop bien dit tout le cantabile de l'air pour ne pas devoir compter sur une amnistie pleine et entière. A la troisième épreuve, il a modifié le passage, en partageant sa tâche avec le chœur, et en se reposant pendant deux mesures pour mieux lancer la dernière. Ce n'est pas encore assez : il faut renvoyer le public sur un plaisir et non sur une douleur.

Morelli, chanteur distingué, mais qui parle un peu trop italien pour une scène française, a soutenu sa réputation dans le rôle de Guillaume; Mme Laborde n'a pas dérogé non plus à la sienne, dans celui de Mathilde ; Obin est un bon et brave Walter ; Aimès, un peu timide dans le pêcheur.

L'affiche annonçait deux cents choristes pour le final du second acte. Ce sont de ces choses qui produisent toujours un immense effet... sur une affiche ; mais dans les salles de spectacle et de concert, il y a longtemps que l'on sait, par expériences multipliées, qu'au-delà de la force suffisante, toute force est perdue, et que trente bons choristes valent beaucoup mieux que deux cents, d'autant que, dans le nombre, il s'en rencontre tojouurs de médiocres, chantant peu ou point, et trop éloignés des chefs d'attaque pour ne pas attaquer mal, et nous en citerions plus d'un exemple.

L'orchestre avait supérieurement exécuté l'ouverture, et en général l'ensemble de la représentation ou, pour mieux dire, des représentations, car *Guillaume Tell* a été joué lundi, mercredi et vendredi, a eu de quoi satisfaire les connaisseurs et les ignorants, qui ne sont pas les moins difficiles. P. S.

THÉATRE DE L'OPÉRA NATIONAL.

Le Mariage en l'air, *opéra bouffon en un acte, musique de* M. Eugène Déjazet.

Les auteurs des paroles désirent garder l'anonyme : telle est la déclaration faite au public par M. Grignon le père, après la première représentation. Et là-dessus quelques spectateurs ont réclamé. Pourquoi cela? N'est-il plus permis à un auteur d'être modeste, de jouir de son triomphe en silence, de craindre le vain bruit de la renommée, d'acheter le repos au prix de l'obscurité? Assez d'autres, ce nous semble, courent après la gloire.

D'ailleurs, n'est-il pas de bon goût, de la part de deux écrivains vieillis dans la carrière théâtrale, et qui comptent les succès par centaines, de s'effacer devant un jeune compositeur qui fait ses premières armes, et de ne pas disputer à son nom l'attention et les applaudissements du public ?

Après tout, ce n'est pas un nom nouveau que celui de M. Déjazet. Depuis longtemps il est connu et chéri du public, pour lequel il signifie esprit, gaîté, finesse, verve intarissable, grâce naturelle et piquante, talent sur lequel le temps n'a aucune prise... Que M. Déjazet ressemble à sa mère, et il n'aura point à se plaindre de son lot.

Il n'est pas facile, dès le premier pas d'un artiste, de préjuger ce qu'il fera; mais on peut déjà discerner ses dispositions et apercevoir ses tendances. M. Déjazet est évidemment un musicien très-spirituel. Sa petite partition abonde en idées fines, en effets piquants et inattendus. Sa musique est naturelle, vive, légère, et habituellement gaie. Il a reçu de la nature le don très-rare d'exprimer la plaisanterie par des sons, de trouver des notes railleuses. Il a la mélodie facile, abondante et quelquefois originale. Sa phrase court avec grâce ; elle a le tour élégant, et, çà et là, de charmants caprices. Voilà des qualités précieuses, qui ne demandent qu'un peu de travail et de pratique pour se développer. A côté de ces qualités il y a des défauts sans doute. On reconnaît dans sa musique, à plus d'un signe, l'inexpérience de la jeunesse. Ses morceaux n'ont pas toujours une forme bien régulière, et le plan n'en paraît pas suffisamment étudié ; quelques uns sont trop longs. On voit que l'auteur jouit pour la première fois du plaisir de s'entendre exécuter, et qu'il ne s'en rassasie pas facilement. Son instrumentation, sans être bruyante, nuit souvent à l'effet vocal. A cet égard il lui manque tout naturellement ce que l'on n'acquiert qu'avec le temps, à force de comparer le résultat espéré au résultat obtenu. Tout cela disparaîtra peu à peu, tandis que les qualités resteront et grandiront. C'est donc, en résumé, un début très-heureux que M. Déjazet vient de faire sur la scène lyrique : il donne beaucoup déjà, et promet encore davantage.

Il y a dans son ouverture de charmantes phrases dont la première surtout mérite d'être signalée : mais ce morceau manque de plan. Il est formé de mélodies prises au hasard dans la partition, et qui n'ont entre elles aucune homogénéité. C'est un *pot-pourri* ; ce n'est pas une ouverture. On a remarqué, dans le cours de l'ouvrage, deux airs bouffes, chantés, l'un par Colombine, et l'autre par Pierrot. Le premier gagnerait à être raccourci : mais il renferme des idées piquantes. L'autre, moins original peut-être, est orné d'un *andante* fort bien écrit, et disposé à merveille pour la voix de M. Grignon le fils, qui en tire un excellent parti. Ajoutez-y un duo, un trio, un quatuor, un final : avez-vous vu beaucoup d'actes mieux garnis ? La phrase principale du duo est heureuse, mais elle est écrite beaucoup trop bas pour le ténor. Le trio et le quatuor sont pleins d'idées piquantes et de gracieuses mélodies. Les vifs et fréquents applaudissements de l'auditoire ont prouvé à l'auteur qu'il était dans la bonne voie, et n'avait plus qu'à persévérer.

Quelques mots suffiront pour la pièce, dont les personnages sont connus depuis longtemps. C'est Léandre, amoureux de Colombine à la barbe du bonhomme Cassandre, lequel est victime des artifices et des méchancetés de Pierrot. Cassandre a entendu parler d'un enchanteur qui rend les vieillards séduisants et apprivoise les beautés les plus farouches. Pierrot lui amène Léandre déguisé en magicien, qui interroge sollennellement les secrets du destin, et déclare que le premier qui obtiendra un baiser de Colombine deviendra fou. Alors Colombine notifie à Cassandre qu'elle l'adore, et veut absolument l'embrasser. Cassandre prend la fuite, et laisse le champ libre à son rival. Il revient ensuite : mais Léandre tire sa grande épée, teinte du sang de six dragons qu'il a tués en se promenant. Cassandre se réfugie sur un arbre, grâce à une échelle double qui se trouve là. Léandre et Pierrot tirent l'échelle, et l'amènent auprès de la fenêtre de Colombine. Colombine paraît à son balcon ; Léandre monte au niveau de ce balcon. Le notaire arrive par un toit, et rédige le contrat de mariage, qui se signe *en l'air*.

Cette folie est très-agréablement jouée et chantée par Mlle Guichard, M. Biéval, MM. Grignon père et fils. Ce dernier, tout jeune artiste, a une voix charmante, une excellente méthode, de l'intelligence et du goût. Nous sommes bien trompé s'il n'est pas destiné à fournir une brillante carrière. G. HEQUET.

CONCERTS.

Mlle MADELEINE GRAEVER.

Sébastien Bach a créé seul une école dans l'art de jouer du piano, qui existe encore par son beau recueil de préludes et de fugues. Au XVIIIe siècle brillèrent aussi Mozart et Clementi comme chefs d'école ; puis vinrent Steibelt et Dusseck ; puis Beethoven, Hummel et Weber, qui passionnèrent le moins passionné des instruments ; puis enfin, Cramer, Moschèles et Kalkbrenner, au style brillant, net, froid, et à peu près tombé. Thalberg, Liszt et Chopin changèrent la manière d'évoluer sur le clavier, trouvèrent de nouveaux effets au moyen d'un nouveau mécanisme, et devinrent de nos jours les dieux du piano. Mais en France, nous sommes pour les pianistes ce que sont les Italiens à l'égard des compositeurs et des chanteurs, qu'ils usent rapidement dans ces luttes artistiques qui remplacent celles des gladiateurs de l'antiquité.

Les chutes des chefs d'école du piano sont moins terribles que celles des gladiateurs ; ils ne tombent que dans l'oubli, et se retirent souvent du commerce de la *fantaisie* et des leçons avec une brillante fortune. Si la succession des trois illustres et derniers pianistes que nous venons de citer était ouverte, certes les héritiers, nous pourrions même dire des héritières, ne manqueraient pas, attendu que la loi salique n'est pas en vigueur dans le royaume du piano. Après Mmes Montgeroult, Farrenc, Pleyel, Guénée, Polmartin, etc., ces reines qui ont régné longtemps et règnent encore sur le clavier, ce trône d'ivoire et d'ébène qui rivalise ou fait ressortir les plus jolies mains, viennent les princesses de l'art, Mlles Mattmann, Martin, Charlotte de Malleville, etc, etc., etc. Mais les générations et les dynasties vont vite par le temps qui court, et parmi les virtuoses de ce genre. Sans compter la pianiste de six ans du département de l'Hérault, dont nous avons déjà parlé à nos lecteurs, et qui va bientôt se faire entendre dans Paris ; sans citer la jeune Zélina Vautier que chacun a entendue avec plaisir chez Mme la comtesse de Bien-

court, née Montmorency, et non de Riencourt, ainsi que nous l'ont fait dire, dans le dernier numéro de la *Gazette musicale,* nos imprimeurs, qui ne sont pas obligés d'être des d'Hozier pour distinguer et classer les noms nobiliaires de France, nous avons en ce moment dans Paris des pianistes de dix-huit à vingt ans à qui le présent et l'avenir appartiennent, avenir un peu borné, comme nous venons de le dire. De ce nombre est Mlle Madeleine Graever, qui a donné son premier concert public mercredi dernier dans la salle Herz.

Mlle Graever a été, devant un public payant, ce qu'elle s'était montrée chez M. Erard en présence d'auditeurs invités, pianiste au jeu net, ferme, vigoureux et brillant. Elle ne se spécialise pas dans sa manière de jouer du piano, et dit bien également les œuvres classiques et les productions modernes, depuis la vieille sonate de Mozart jusqu'au galop chromatique de Liszt, qu'elle a joué avec une vélocité, une fougue, un *brio* digne de rivaliser celui de l'auteur.

Le concert a commencé par un beau trio (le 2e) de M. De Bériot pour piano, violon et violoncelle, dit par la bénéficiaire, MM. Cuvillon et Lebouc. Mlle Graever nous a fait entendre la brillante et dramatique fantaisie de Thalberg sur la *Muette.* Ce morceau a été dit avec énergie, grâce et légèreté ; et puis, au milieu de la bonne musique de cette séance, Mlle Graever nous a joué quelques œuvres légères de sa composition qui ont prouvé qu'elle n'est pas seulement une artiste distinguée, une pianiste mécanique, mais qu'elle pense, écrit et fait adopter sa pensée par ses auditeurs et la leur fait applaudir par le prestige d'une belle exécution.

M. Cuvillon a dit en violoniste habile et sympathique une brillante fantaisie, et M. Lebouc a chanté sur son violoncelle trois des plus belles mélodies de Schubert, de manière à rivaliser la voix humaine la plus expressive. Et à propos de voix expressive qui s'appuie sur une excellente méthode et les styles de chant rétrospectif et moderne, nous citons ici avec plaisir Mme Claire Hénelle, qui a dit, dans ce concert, un bel air de Haendel et la délicieuse *Chanson de Mai,* de Meyerbeer, cette fine analyse, par la mélodie et l'harmonie, des fraîches et suaves impressions de l'amour, exprimées par la cantatrice en femme qui comprend la poésie et toutes les délicatesses de l'art.

LOUISE MATTMANN.

Celle-ci est une pianiste exceptionnelle : nulle n'amollit la touche d'ivoire comme elle, ne l'impressionne en impressionnant ceux qui l'écoutent, parce qu'elle est émue elle-même, parce qu'elle joint la conscience, la croyance en la puissance de l'art du son, au mécanisme le plus délié, le plus preste, le plus précis, le plus brillant ; parce que son interprétation musicale ne se borne pas à ce mécanisme, que sa sensibilité dépasse le poignet, le coude, et qu'elle part du cœur, et qu'elle se manifeste par tout son système physiologique. C'est de tout cela et de beaucoup d'autres choses dont les amateurs ne peuvent se rendre compte, que paraissait émue aussi l'assemblée qui écoutait Mlle Mattmann jeudi dernier chez Mme de Mandeville, rue de Castiglione, où se faisait entendre cette jeune virtuose, qui semble improviser quand elle transmet à son auditoire quelque chef-d'œuvre de nos grands maîtres. Ces chefs-d'œuvre ont été le trio en *si* bémol de Beethoven, dédié à l'archiduc Léopold, une sonate de Mozart et un fragment d'un trio de Haydn, délicieusement dit par MM. Guerreau, Lebouc et Mlle Mattmann, qui semble toujours en progrès par l'effet qu'elle produit.

Cercle Musical et Littéraire de Paris.

On désire depuis longtemps que les virtuoses qui surgissent de tous les points de l'Europe musicale dans notre capitale des arts, puissent y trouver un orchestre permanent, complet, capable et à bon marché. Ce phénix, M. Malibran, excellent violoniste et bon chef d'orchestre, est en voie de le trouver, et il nous le fera voir et entendre le 8 février prochain, dans la salle Sainte-Cécile, avec le concours de la *Société des Enfants de Lutèce,* dirigée par M. Gaubert.

Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

La Poissarde, ou les Halles en 1804, drame émouvant et populaire, et même nobiliaire, qui a obtenu le plus brillant succès à la Porte-Saint-Martin, vendredi dernier, renferme, dans ses éléments de longues et fructueuses représentations, des morceaux de musique rétrospective et colorés qui peignent bien l'époque où se passe l'action. Le chef d'orchestre, M. Groote, qui a procédé à cet arrangement, l'a fait en homme intelligent et qui sait écrire. L'ouverture contient le fragment d'une *fugatina* d'un bon style ; l'entr'acte du 1er au 2e acte est modulé spirituellement, et les airs populaires parmi lesquels figure la fameuse *monaco,* la contredanse favorite de l'Empereur, y est traitée d'une manière piquante. La musique de ce drame, enfin, est scénique, gaie et pathétique tout à la fois, et fort bien orchestrée. Les vieux pons-neufs du ballet y sont placés et variés avec esprit. Tout cela peut paraître peu de chose à nos docteurs ès-science des sons, car il ne s'agit que de mélodies que la France chante depuis près d'un siècle ; mais nous le mentionnons toujours. HENRI BLANCHARD.

Mme ROUBAUD DE COURNAND.

Lundi dernier, les salons de Pleyel étaient assiégés par la plus élégante société de Paris ; ajoutons bien vite que plus des trois quarts de cette société parisienne était russe. Il s'agissait d'entendre et d'encourager une toute jeune femme, artiste déjà par le talent, mais qui n'avait pas encore subi la grande épreuve du public.

Nous dirons à Mme Roubaud de Cournand qu'elle n'a besoin que de se rassurer pour prendre rang parmi les pianistes les plus distinguées. Deux morceaux classiques et sérieux de Beethoven et de Mozart, exécutés en compagnie d'Alard et de Franchomme, avaient montré comment elle comprend et sait rendre l'intention des grands maîtres. Aussi rien ne justifie la trop vive émotion qui lui a fait abandonner le piano, au moment même où elle ravissait l'auditoire par son jeu expressif et délicat, en exécutant de charmantes études de Chopin, qui fut son maître.

Nommer Alard et Franchomme, c'est dire comment ils ont joué. La fantaisie sur les thèmes de la *Fille du régiment* est une des plus jolies productions d'Alard, et il l'exécute comme il l'a composée. Mais une autre virtuose, d'espèce plus rare encore, excitait vivement la curiosité. On voulait entendre chanter une jeune et charmante princesse, vraiment princesse, et non princesse de théâtre. Dans les arts surtout, il y a place au soleil pour tout le monde, même pour les grands de la terre. Une voix puissante et légère, une méthode parfaite, inspirent le regret que Mme la princesse Labanoff ne soit pas née dans un rang qui permette au public de jouir souvent d'un talent exceptionnel, même parmi les artistes. M. Lefort, dont le nom revient souvent, concourait aussi à cette matinée, qui comptera peu de rivales dans toute la saison.

R.

INAUGURATION DU GRAND ORGUE DE SAINT-VINCENT DE PAUL,

CONSTRUIT PAR M. ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL FILS.

(Lundi, 26 janvier.)

C'était vraiment un beau spectacle. De bas en haut l'église étincelait de lumières. Nef, tribunes, bas-côtés, chapelles latérales, une multitude empressée avait tout envahi ; et quelle multitude ! rien que des artistes, des amateurs éminents, des femmes brillantes et fort parées, tous les beaux esprits du journalisme et de la littérature, en un mot une légion d'illustres, accourus pour recueillir les premiers accords du nouvel instrument qu'Aristide Cavaillé-Coll allait livrer à la publicité.

Certes, l'hommage d'une curiosité aussi vive était bien dû à la renommée du facteur hors ligne qui s'est déjà immortalisé par l'exécution des grandes orgues monumentales de la Madeleine et de la basilique de Saint-Denis, magnifiques témoignages d'une rare et puissante intelligence de l'art. L'attente publique n'a pas été trompée.

Dans cette conception toute récente, l'habile mécanicien s'est élevé

au moins à la hauteur de ses précédents chefs-d'œuvre, si même il ne l'a dépassée. Beaucoup d'excellents juges, et des plus impartiaux, n'hésitent pas à reconnaître que pour la perfection achevée du mécanisme, pour le fini consciencieux des détails et l'ingénieuse application de toutes les améliorations souhaitables faite aux diverses parties de l'instrument, celui-ci doit être considéré comme un véritable modèle, comme le spécimen le plus avancé de l'art du facteur d'orgue.

Absolument ignorante des secrets de ce grand art, la foule n'a pu apprécier que les effets de sonorité dont l'oreille est le juge naturel. Il n'est pas besoin d'être savant et expert comme messieurs de la Commission de vérification, pour sentir bien vite ce qu'il y a d'immense mérite dans cette sonorité pleine, riche, variée, dans la puissance du volume du *grand-chœur*, abondant sans confusion, dans la netteté extraordinaire des pédales les plus graves, dans la fraîcheur de timbre des jeux *de récit*. Sans rien entendre à ce que c'est que sommier, abrégé, laye, pédales d'accouplement, jeux harmoniques, bombarde, solicional, cromorne, doublette et tant d'autres étrangetés du glossaire de l'organier, l'oreille vulgaire sent très-bien ce qui la charme ; et cette fois-ci encore l'oreille a été promptement charmée.

L'œil avait eu préalablement son tour. Le buffet de l'orgue l'attirait par l'originalité d'un dessin qui rompt absolument avec la routine des formes usitées. M. Hittorf, l'architecte du monument, a eu l'idée de le découper en deux corps de montre, séparés l'un de l'autre par une haute arcade. Cette ouverture spacieuse laisse pénétrer librement la vue dans une tribune carrée, dont les parois sont revêtues de boiseries façonnées et de tuyaux de métal symétriquement groupés. Largement éclairée le jour par les vitraux d'une rosace peu chargée en couleur, cette tribune, destinée à l'organiste, et même, selon le besoin, aux chanteurs solistes, prend, la nuit, à l'éclat des lampes, qui font scintiller le poli des faces métalliques, une perspective singulièrement théâtrale.

Derrière cette montre, d'une composition moins sévère que pittoresque, se dérobent aux regards et la soufflerie, curieux et nouveau système enfermé dans une chambre spéciale, et les trois claviers de main étagés sur un meuble hardiment isolé du corps de l'instrument, et le pédalier des deux octaves d'étendue, et les douze pédales de combinaison, et les détails infinis de ce mécanisme si compliqué, dont l'auditoire subit les effets irrésistibles sans soupçonner les longs et profonds calculs nécessaires à la conception et à l'enfantement de ce monde sonore qui s'appelle un grand orgue.

Que de travaux cependant! Quelle suite incessante de méditations dans le cabinet, de labeurs multipliés dans l'atelier! Quarante-six jeux complets et deux mille six cent soixante-neuf tuyaux en bois ou en métal ne se disposent point dans un ordre aussi intelligent, aussi favorable à la circulation libre de l'air, à la propagation facile des vibrations, à l'émission du son entière et dégagée, sans de puissants efforts de la pensée. Non assurément, ce n'est pas en deux heures d'audition, même avec l'assistance d'interprètes aussi exercés, aussi infatigables que MM. Lefébure-Wely et Cavallo, qu'il est possible de saisir, d'exposer les nombreuses qualités qui distinguent l'économie intérieure d'une si vaste machine. Mais déjà, et nous le disons sans hésitation aucune, notre impression, comme l'impression des plus connaisseurs, est toute en faveur du nouvel orgue.

Ajoutons à la gloire de l'excellent facteur qu'il a eu à lutter contre d'immenses désavantages de localité. Les exigences de l'architecture, l'égoïste qu'elle est, ont contraint l'artiste à établir son instrument un étage plus haut qu'il ne devrait être placé. Il en résulte que les sonorités de grand volume, refoulées par le voisinage trop immédiat des voûtes de l'église (d'ailleurs défavorables à l'acoustique) n'obtiennent pas l'entier développement dont elles sont susceptibles. Par circonstance accidentelle aussi, les tentures placées momentanément au devant des peintures murales de MM. Picot et Flandin, absorbaient certaine partie du son. On doit nécessairement tenir compte de tous ces inconvénients. Pour en triompher avec tant d'éclat, il faut, on en conviendra, que le nouvel orgue réunisse au plus haut degré les conditions d'un excellent instrument.

Ses ressources brillantes et multipliées se sont déployées successivement dans la séance d'inauguration de lundi dernier, sous les doigts expérimentés de M. Lefébure-Wély, organiste de la Madeleine, et de M. Cavallo, nouveau titulaire à Saint-Vincent-de-Paul. A l'exception d'une fugue exécutée avec talent par celui-ci, et empruntée à l'œuvre considérable de Sébastien Bach, l'un des patriarches de l'orgue classique, les deux jeunes virtuoses ont improvisé tour à tour, chantant alternativement ainsi que les bergers des églogues de Virgile. Il ne nous appartient pas de décerner ici le prix. Guidés par le désir noblement désintéressé de faire ressortir les mérites du beau travail d'Aristide Cavaillé, les deux organistes se sont moins attachés à produire, dans leurs improvisations non préméditées, un tout bien conçu, sagement ordonné, en un mot un bon morceau de musique, qu'à passer rapidement en revue les combinaisons de sonorité les plus riches, à provoquer avec adresse les effets de timbre les plus séduisants, à faire apprécier au moyen de contrastes perpétuels le trésor inépuisable de beautés matérielles recélé dans les flancs de cette charpente gigantesque. C'est à quoi ils ont fort bien réussi l'un et l'autre.

Il y a eu particulièrement une scène champêtre entremêlée d'orage, de terreur, de prière, dans laquelle M. Lefébure Wély a employé fort à propos les jeux de *viola di gamba*, dont le timbre imite avec une surprenante fidélité celui d'un chant d'instruments à archets. Ailleurs, il a tiré le meilleur parti du cor anglais et des flûtes, puis de la voix humaine (tous jeux de qualité supérieure et d'un fini extrême), en accompagnant l'*Ave Maria* de Cherubini et le motet au Saint-Sacrement de Lesueur, chanté avec beaucoup de goût par Alexis Dupond. De leur côté, Mlles Landry et Montigny, et Mme Lefébure Wély à l'organe si gracieux, à la méthode si pure, ont bien dit quelques morceaux de musique religieuse. C'est là un genre de *voix angéliques* qu'Aristide Cavaillé peut se proposer d'imiter dans l'orgue à venir, dont son active intelligence médite en ce moment l'ensemble et les détails.

Quant à celui de Saint-Vincent-de-Paul, conception réalisée et de la plus haute portée, nous sommes loin d'avoir tout dit. Pourrait-on apprécier dignement en quelques lignes l'énorme labeur de plusieurs années? Sans doute il nous sera encore donné de payer avec plus d'insistance à l'artiste et à son magnifique travail, le tribut mérité d'un examen moins superficiel, plus minutieux. On ne saurait trop rendre justice aux œuvres immenses qui portent en elles, et pendant des siècles, la source consolatrice des plus pures inspirations de la foi et de la prière.

MAURICE BOURGES.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire à l'Opéra, la *Favorite*, suivie de la *Vivandière*. — Demain lundi les *Hugenots*.

*** Le Prince-Président de la République assistait à la première des trois représentations de *Guillaume Tell*, données la semaine dernière.

*** Jeudi soir, les deux premiers actes du *Juif errant* ont été répétés au théâtre.

*** L'ouvrage en trois actes qui se répétait à l'Opéra-Comique sous le titre de *Mathéus*, et dont les auteurs sont MM. de Saint-Georges et Grisar, s'appellera définitivement *le Carillonneur de Bruges*. Il aura pour interprètes MM. Battaille, Boulo, Sainte-Foy et Ricquier, Mmes Wertheinber, Miolan et Révilly.

*** *Les Barreaux verts*, en deux actes, de MM. Sauvage et Bazin, seront joués par Audran, Sainte-Foy, Hermann Léon et Mlle Lefebvre.

*** En même temps on s'occupe de monter, pour les jours gras, *le Lutin*, ouvrage en un acte de MM. de Planard et Adolphe Adam.

*** Les artistes du théâtre de l'Opéra-Comique ont offert, dimanche dernier, après le spectacle, dans le salon des Frères Provençaux, un splendide banquet à leur directeur, M. Emile Perrin, à l'occasion de sa récente nomination au grade de chevalier de la Légion-d'Honneur. La réunion se composait d'environ 80 personnes, toutes faisant partie du théâtre. Le souper a commencé à une heure du matin et s'est prolongé jusqu'à quatre heures. M. Perrin a trouvé à sa place, en se mettant à table, une croix d'honneur que, par une attention pleine de délicatesse, les artistes lui ont offerte comme un souvenir de l'honorable circonstance que l'on allait célébrer. Au dessert, M. Mocker, en sa qualité de régisseur général, a porté un toast à M. Perrin, au nom de ses camarades. M. Le-

maire a lu des vers pleins de chaleur et qui ont été justement applaudis, et M. Perrin a répondu avec émotion à ces démonstrations si vives et si sincères en reportant la gloire et la prospérité actuelle de l'Opéra-Comique au mérite remarquable des artistes qui le composent. Le banquet terminé, on a improvisé un bal qui a été charmant et qui s'est prolongé jusqu'au jour.

*** Le Théâtre-Italien a repris jeudi dernier l'*Elisir d'amore*, avec Mlle Corbari, Calzolari, Belletti et Ferranti. Mlle Corbari a fort bien chanté le rôle de la prima donna, et de plus elle était charmante dans son costume de paysanne italienne. Belletti s'est acquitté du rôle de sergent en chanteur de premier mérite. Il est impossible d'y mettre plus de verve et d'y déployer une plus étonnante flexibilité vocale. Calzolari est toujours excellent dans le rôle de Nemorino ; celui de Dulcamara est un peu fort pour Ferranti.

*** Hier samedi, a eu lieu la première représentation de *Fidelio*.

*** La Cour d'appel vient de confirmer le jugement rendu en première instance sur la question soulevée par la représentation de *la Figlia del reggimento* au Théâtre-Italien. Il a été décidé que des droits d'auteur étaient dus pour cet ouvrage, qui n'est autre que *la Fille du régiment*, représentée à l'Opéra-Comique.

*** Les vingt théâtres de la capitale occupent en ce moment 246 employés, 425 acteurs et 367 actrices ; ceux de la banlieue occupent 4 employés, 47 acteurs et 28 actrices ; ceux des départements occupent 261 employés, 849 acteurs et 599 actrices. Total général 2,826, sans compter les comparses, les musiciens d'orchestre, les ouvreuses de loges, les marchands de programmes et de contremarques, et enfin les claqueurs, qui forment un total de plusieurs milliers de personnes.

*** Par décret du 26 janvier dernier, M. Romieu a été nommé directeur des Beaux-Arts, en remplacement de M. Guizard, appelé à d'autres fonctions.

*** Plusieurs journaux ont publié la note suivante : « Avant-hier samedi, la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques a formé, » entre les mains des directeurs de théâtres, opposition à la signification » de la nouvelle Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de romances et chansonnettes. Défense leur est faite de payer aucun droit à » M. Henrichs, agent de cette Société. Ce conflit doit nécessairement amener entre les deux Sociétés un procès auquel les directeurs seront » étrangers. Ces derniers se sont réunis hier dimanche, à ce sujet. Les » auteurs de vaudevilles, qui, jusqu'à présent, prenaient des airs dans les » *albums*, ne feront dorénavant usage que de morceaux du domaine public. » — Ce n'est pas la première fois que la question s'agite : à diverses époques, on a voulu déposséder les auteurs de vaudevilles de la tolérance, sinon du droit, dont ils ont néanmoins continué à jouir. Pour notre part, nous n'avons jamais compris le danger qui en résultait pour les auteurs d'opéras. Au contraire, plusieurs de ces derniers n'y ont vu que des avantages, et nous pourrions en citer qui, non-seulement ont permis les emprunts à leurs partitions les plus célèbres, mais qui en ont témoigné leur satisfaction sincère. Toutefois il est évident que sur le terrain légal l'affaire n'est pas douteuse. Quant à la pensée d'introduire quelque mesure rétroactive contre les vaudevillistes de bonne foi, nous ne la regardons pas comme admissible.

*** Mme Vera est engagée au grand théâtre de Barcelone.

*** On répète à Francfort et à Stuttgard *Guillaume d'Orange*, opéra de Charles Eckert. — Mme Sontag s'est chargée du principal rôle.

*** Le *Défunt n'est pas mort !* Voilà ce que la presse est journellement exposée à redire comme ce personnage de la comédie des *Héritiers*, et en vérité l'on ne s'explique pas la cruelle malice des nouvellistes, qui prennent plaisir à lui faire enterrer vivants les artistes de tout genre. C'était l'autre semaine le tour de Frédéric Ricci, que nous avons pleuré, regretté de la meilleure foi du monde, et maintenant il se trouve que Frédéric Ricci n'était qu'en lé.hargie ; son compagnon de voyage éperdu l'avait rayé trop tôt de la liste des vivants. Après avoir été deux semaines à l'agonie, le jeune compositeur se porte bien et rassure ses amis lui-même. A la bonne heure ; il n'y a que demi-mal, puisqu'on n'a versé sur la tombe vide que des larmes et des éloges. Frédéric Ricci aura pu assister à sa postérité sans avoir à s'en plaindre, et nous sommes persuadés que si quelque chose doit hâter sa guérison, c'est la lecture de sa propre oraison funèbre.

*** L'ouverture de *Guillaume Tell* vient d'être arrangée à quatre mains par M. Rosellen le célèbre pianiste compositeur.

*** Demain, lundi, Mlle Clauss, la jeune et brillante pianiste, donnera le concert, que nous avons annoncé déjà, dans la salle Herz. L'intérêt du programme et la faveur si justement attachée à l'artiste, répondent de l'empressement et du succès.

*** M. Ch. Lebouc vient d'épouser Mlle Juliette Nourrit.

*** Aujourd'hui dimanche, la Société Sainte-Cécile donnera son deuxième concert d'abonnement, à deux heures précises, dans la salle Sainte-Cécile, rue la Chaussée-d'Antin, 49 bis. — Programme. — 1° ouverture de la *Vestale*, de Spontini ; 2° fragment de *Rosemonde*, de Franz Schubert, avec solo chanté par Mlle Lefebvre ; 3° Symphonie en *ut* mineur, de Beethoven ; 4° chœur de *Blanche de Provence*, de Cherubini ; 5° Air varié, d'Adam, chanté par Mlle Lefebvre ; 6° ouverture de *Ruy Blas*, de Mendelssohn, exécutée pour la première fois à Paris. — L'orchestre sera conduit par M. Seghers. — Les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Voici le programme du second concert que donnera Ernst, mercredi, 4 février, dans la salle Herz. Le célèbre violoniste exécutera les morceaux suivants : 1° Allegro pathétique (extrait de son concerto) ; 2° Variations brillantes, de Mayseder ; 3° Feuillet d'album, de Stephen Heller : Allegretto, Notturno, d'Ernst ; 4° Introduction et caprices sur un thème de Bellini, également de sa composition. — Comme nous l'avons annoncé déjà, Léopold de Meyer, le pianiste prodigieux, fera entendre dans cette séance si intéressante les *Souvenirs d'Italie*, morceau nouveau de sa composition. — L'orchestre sera conduit par Hector Berlioz.

*** Nous avons donné, dans notre dernier numéro, le programme de la deuxième séance de musique de chambre de MM. Alard, Franchomme, etc, qui aura lieu aujourd'hui dans la salle Pleyel.

*** *Frédéric Chopin*, par Franz Liszt, tel est le titre d'un volume qui vient de paraître, et qui offre autant d'intérêt par son sujet que par son auteur.

*** Deux de nos artistes les plus distingués, Léon Lecieux et Richard Mulder, soulèvent en ce moment l'enthousiasme de la société la plus choisie de Nantes. Déjà plusieurs soirées particulières ont fait briller leurs beaux talents, et les salons de la Préfecture ont retenti des bravos unanimes et chaleureux, enlevés par l'exécution brillante de ces artistes d'élite. Leur prodigieux succès a engagé les virtuoses de cette ville à les retenir pour un concert qu'ils ont dû donner au grand théâtre, vendredi 30, et dont nous rendrons compte.

*** Mlle de Malleville se propose de donner plusieurs matinées musicales, dont la première est fixée au 14 février, avec le concours de MM. Casimir Ney, Leboue, Gouffé, Dorus, Verroust et Mengal. Nous donnerons, dans notre prochain numéro, le programme de cette séance.

*** Dimanche prochain, 8 février, à une heure de l'après-midi, aura lieu, dans la belle salle de Barthélemy, au bénéfice d'un artiste qu'une longue indisposition tient éloigné de la scène, une grande matinée vocale et instrumentale, à laquelle concourront les plus éminents artistes. On y entendra : Mmes Ugalde, C. Ponchard ; MM. Ponchard, Levasseur, Wartel ; MM. Louis Lacombe, Dancla, Vangelder, etc. Ce programme, si riche en noms accoutumés au succès, sera complété par un intermède comique, dont M. Levassor fera les frais avec l'esprit et la verve qui le distinguent.

*** Les habitants de la petite ville de Felletin (Creuse) ont découvert que dans leurs murs était né Quinault, l'illustre collaborateur de Lulli. Ils ont décidé qu'une statue serait érigée à leur compatriote, et la cérémonie d'inauguration a eu lieu le 11 janvier. Les biographes gardant le silence sur le lieu de naissance de Quinault, la ville de Felletin aurait bien désiré produire des preuves palpables de son droit à le revendiquer comme compatriote. Faute de pouvoir produire ces justifications, M. le maire y a suppléé par les indications suivantes : « La preuve directe que nous cherchons serait facile à fournir, s'il n'existait malheureusement plusieurs lacunes dans les registres d'une de nos anciennes paroisses, celle de Beaumont, que la ville conserve précieusement dans ses archives. Ils remontent à l'année 1591, et se continuent, à quelques interruptions près, jusqu'à nos jours. On aurait dû, conséquemment, trouver à l'année 1635 l'acte de naissance de Quinault. Mais, par une fatalité déplorable, parmi les registres qui nous manquent, sont précisément ceux de 1630 à 1641, qui établissent la vérité de notre assertion. En l'absence de ce document, est-il donc impossible d'affirmer la naissance de Quinault à Felletin? Non, certainement. Un grand nombre de nos contemporains ont vu et tenu le registre en question ; il n'a disparu que par une cause fortuite. La tradition locale, la notoriété publique, ne laissent aucun doute à cet égard. Quinault est bien né à Felletin, le 3 juin 1635, d'un boulanger, qui habitait la maison actuellement occupée par la famille Petit, dans le quartier de Chanteboule. » Malgré tous ces administrations de preuves, nous persistons à croire que Quinault a vu le jour à Paris.

*** Parmi les ouvrages de jeunes compositeurs encore peu connus, mais fort dignes de l'être, nous avons distingué une jolie valse pour piano intitulée *Cora*, due à M. Edmond d'Ingrande.

*** Dans notre dernier numéro, nous avons rendu compte de la brochure publiée par M. A. Perrin, sur la *Réorganisation des musiques régimentaires*. A l'appui des idées que renferme cet écrit, nous devons ajouter que tout le système en est emprunté au travail de la commission spéciale, nommée en 1845 par le ministre de la guerre, et dont le rapporteur était notre savant et célèbre collaborateur, Georges Kastner. On sait que ce travail est devenu sous sa plume l'occasion d'une histoire approfondie de la musique militaire ancienne et moderne. Du reste, M. A. Perrin ne dissimule nullement la source où il a puisé : non-seulement il cite, mais il transcrit littéralement dans sa brochure le rapport si complet, si lumineux, de Georges Kastner, et c'est assurément l'autorité la plus considérable qu'il lui fût possible d'invoquer.

*** L'Association des peintres vient d'ouvrir sa sixième exposition annuelle dans les galeries du bazar Bonne-Nouvelle. Le public admire à cette exposition un Diaz, un Bonington et un Annibal Carrache, de la collection de M. Barroilhet ; quatre Philippe de Champagne, un Rigaud (portrait de Boileau, un grand dessin de Callot (portrait du peintre), un Granet (de la collection de M. le marquis de Pastoret), une collection inappréciable de dessins de maîtres espagnols, un beau portrait de M. de Mercey père, par Robert Lefèvre ; plusieurs tableaux et dessins, par Léopold Robert. M. Walfardin a prêté cinq tableaux et neuf dessins de Fragonard ; M. Véron, un très-beau dessin de M. Decamps ; M. Roëhn, deux Largillière, un Velasquez, et des tableaux de Gérard, Lancret, Chardon (trois, parmi lesquels le célèbre *Aveugle*), Tiépolo, Raphaël (un dessin), Prudhon,

Gudin (une suite de vingt-huit tableaux), Carle Vanloo, Eugène Delacroix, Vandermeulen, Parrocel, Sébastien Bourdon et Greuze.

*** Le service de bout de l'an, célébré samedi 24 janvier, pour le repos de l'âme de l'auteur de la *Vestale* et de *Fernand Cortez*, avait réuni, à la Madeleine, un nombreux concours de notabilités littéraires et artistiques. L'office a été chanté avec simple accompagnement de l'orgue du chœur, par Alexis Dupond et les artistes ordinaires de la Madeleine; il se composait de morceaux choisis dans l'œuvre de Spontini, et adaptés aux paroles latines. Ce choix, fait avec un parfait sentiment des convenances, est dû à M. Dietsch, maître de chapelle de cette église. Le grand orgue a clos la cérémonie funèbre par une magnifique improvisation de M. Lefébure-Wély. Le deuil était conduit par le beau-frère de l'illustre défunt, M. Pierre Erard.

*** Musard et son orchestre contribuent toujours pour beaucoup à la vogue des bals de l'Opéra. On distingue ses quadrilles nouveaux : *le Palais de Cristal*, *Une nuit à l'Opéra*, sur *la Reine de Chypre* et les *Rendez-Vous bourgeois*, sa polka *Oritsti*, sa valse les *Lingots d'or*, et surtout la valse d'Ettling sur le *Prophète*.

*** Avec le prochain numéro, nous donnerons le titre et les tables de la *Revue et Gazette musicale* pour l'année 1851.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 27 janvier. — Voici le programme du beau concert donné hier lundi par Prudent au théâtre de la Monnaie : Ouverture de la *Flûte enchantée;* air des *Deux Familles*, chanté par Mangin; concerto symphonique avec orchestre, par Prudent; air de *Fernand Cortez*, par Mlle Chambard; caprice sur la *Somnambule* et le *Réveil des Fées*, par Prudent; ouverture d'*Oberon;* romance chantée par Carman; fantaisie sur *Guillaume Tell* (Asile héréditaire), par Prudent; *Ah! si l'amour!* par Mme Cabel; et les *Bois*, par Prudent. — L'exécution du concerto symphonique, cette œuvre si originale et si élevée de conception, a été supérieure, tant de la part de l'orchestre que de celle du grand pianiste. Le succès n'en est pas resté douteux un seul instant, non plus que celui des autres morceaux de sa composition et notamment des *Bois*, fantaisie vraiment délicieuse. Des applaudissements unanimes ont accueilli cette belle manifestation d'un double talent, d'une puissance égale et incontestable.

*** *Berlin.* — Un concert fort intéressant a eu lieu, le 21 janvier, à la cour. On y a entendu les morceaux suivants : quatuor d'*Idoménée*, de Mozart, exécuté par Mmes Koester, Tuczek et Wagner; fragments d'*Orphée*, de Gluck, par Mmes Wagner et Koester; nocturne et le *Carnaval de Venise*, pour piano, exécutés par Rosenhain; le *Salut des fleurs*, trio de Curschmann, chanté par Mmes Tuczek, Wagner et Koester; chœurs tirés du *Prophète*, de Meyerbeer; final du *Comte Ory*, opéra de Rossini; fantaisie pour le piano sur des motifs de *Macbeth*, opéra de Verdi, exécuté par M. Kontsky; marche turque et chœur des dervichs, tirés des *Ruines d'Athènes*, de Beethoven; ouverture du *Jeune Henri*, de Méhul. C'est Meyerbeer qui dirigeait le concert, et comme les répétitions avaient été faites avec le plus grand soin, l'exécution a été admirable. Le premier concert du chœur du Dôme a eu également le plus brillant succès. — Pour la fête des ordres et du couronnement, le théâtre de la cour a représenté le *Camp de Silésie*. La salle était comble. Les honneurs de la soirée ont été pour Mme Tuczek, qui a chanté le rôle de Vielka avec son talent bien connu, et de manière à provoquer les plus vifs applaudissements.

*** *Vienne.* — On attend, pour le mois de février les célèbres pianistes Dreyschock et Schulhoff. — Ander nous quitte pour se rendre à Berlin où il est engagé au théâtre de la cour; il est remplacé par M. Ellinger de Gratz.

*** *Ballenstadt.* — Par ordre du duc, il a été interdit à l'administration du théâtre de changer ou de modifier en aucune manière le répertoire fixé pour un mois. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que cet ordre est fidèlement exécuté (?).

*** *Prague.* — La Société Sainte-Cécile nous a donné, dans son deuxième concert, une reprise d'*Antigone*, de Mendelssohn; pour la troisième soirée on annonce : la *Bataille d'Arminius*, par M. Mangold. — La reprise de *Fernand Cortez*, avec M. Tichatschek, a fait le plus grand plaisir. — L'opéra nouveau de M. Hellmersberger : *les Deux reines*, a été froidement accueilli. — Incessamment la première représentation de : *Fleur des champs*, opéra nouveau, par M. Kittl, directeur du Conservatoire.

*** *Weimar.* — On attend ici Berlioz, que Liszt a invité à venir diriger la répétition de son opéra : *Benvenuto Cellini*. — Prochainement aura lieu la première représentation de *Manfred*, drame de lord Byron, avec la musique de Robert Schumann.

*** *Munich.* — Dans le courant de l'année dernière on a exécuté pour la première fois : *la Grande duchesse*, de M. Flotow; *le Mariage secret*, de Cimarosa; *Bonsoir, M. Pantalon*, de Grisar.

AVIS A NOS ABONNÉS DE LA GRANDE BRETAGNE.

Nos abonnés de Londres et de la Grande-Bretagne peuvent s'adresser, pour tout ce qui concerne la *Revue et Gazette musicale*, à M. W. D. Davison, magasin de musique de Wessel et Comp., **229, Regent-Street**, London. M. Davison recevra les abonnements, distribuera les primes et donnera tous les renseignements concernant la *Gazette musicale*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Il vient de paraître **huit motets**, au Saint-Sacrement et à la très-sainte Vierge, à 1, 2, 3, 4 et 8 voix avec accompagnement d'orgue et quatuor, composés et dédiés à S. M. le roi des Belges, par **Joseph Franck**, *organiste de la paroisse Saint-Thomas-d'Aquin*. — On peut se les procurer chez tous les marchands de musique, ainsi que chez M. *Franck, rue de Babylone, 68, à Paris.*

BRANDUS et Cᵉ, éditeurs de

GUILLAUME TELL

DE ROSSINI.

La partition pour piano et chant, grand format, net . . . . . 40 »
— en petit format, net. . . . . 20 »
La partition pour piano seul. . . . . 20 »
La partition complète, arrangée à quatre mains, paraîtra incessamment.

FIDÉLIO DE BEETHOVEN.

La partition pour piano et chant, en grand format, net . . . . 20 »
— en petit format, net . . . . . 7 »

Paur paraître chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs :

SOUVENIR D'ITALIE

NOUVELLE COMPOSITION DE

LÉOPOLD DE MEYER.

OUVERTURE DE GUILLAUME TELL

Transcrite pour le piano à quatre mains,

PAR

H. ROSSELLEN.

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, rue Richelieu, 103,

RHAPSODIES POUR LE PIANO

PAR

DREYSCHOCK.

DU MÊME AUTEUR :

Op. 3. Andante et impromptu. . . . . 6 »
Op. 4. Le Trémolo, étude . . . . . 6 »
Op. 7. Andante-cantabile 4 50
Op. 8. L'Absence, romance sans paroles . . . . . 6 »
Op. 9. Scène romantique, fantaisie. . . . . 6 »
Op, 10. La Clochette, impromptu. . . . . 6 »
Op. 11. Thème original . . . . . 5 »
Op. 14. Mazurka . . . . . 5 »
Op. 15. Les Adieux, romance sans paroles. . . . . 6 »
Op. 16. Bluette musicale, nocturne. 3 75
Op. 17. Romance . . . . . 6 »
Op. 18. Les Regrets, romance sans paroles. . . . . 6 »
Op. 19. Scherzo . . . . . 6 »
Op. 20. Second rondo militaire.. . . . . 7 50
Op. 21. Impromptu . . . . . 6 »
Op. 22. Variations pour la main gauche, sur un thème original. . 6 »
Op. 23. Andante inquieto. 7 50
Op. 25. La Coupe, chanson à boire . . . . . 5 »
Deux mélodies de Mendelssohn, transcrites pour le piano. 6 »
Op. 41. Souvenir de Berlin, bluette. . . . . 6 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 6. 8 Février 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Annonces.

50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre-Italien, *Fidelio*, de Beethoven. — Concerts : Société de Sainte-Cécile, Alard et Franchomme, Mlle Clauss, Ernst, etc., par **Henri Blanchard**. — Correspondance : Strasbourg, Londres et Berlin. — Nouvelles et annonces.

Par suite d'une erreur, que nous réparons aujourd'hui, les cinq premiers numéros de la *Revue et Gazette musicale*, publiés en 1852, ont continué de porter le millésime de 1851. Nous invitons nos abonnés, qui font collection du journal, à corriger eux-mêmes cette faute sur leurs exemplaires.

Le titre et les tables de 1851, que nous comptions leur donner avec le numéro de ce jour, ne pourront leur être envoyés qu'avec le numéro prochain.

THÉATRE-ITALIEN.

FIDELIO de Beethoven.

Le procès de la symphonie et de l'opéra continue, de même qu'en littérature celui du livre et de la pièce de théâtre. C'est que la sœur et le frère sont entourés d'amis passionnés qui ne négligent rien pour perpétuer le débat et envenimer la querelle. La symphonie affecte toujours de dédaigner l'opéra, de le trouver sans distinction, sans originalité, sans *fantaisie* ; l'opéra de son côté se moque de la symphonie, et lui répond qu'elle ne sera jamais populaire.

Des trois grands compositeurs que l'Allemagne a produits dans le dernier siècle, un seul, le second par rang d'âge et d'époque, était à cheval sur la symphonie et sur l'opéra, comme sur deux étriers : c'est Mozart. Le premier, Haydn, n'avait qu'un pied dans l'étrier de la symphonie, tandis que l'autre se balançait dans l'espace ; et Beethoven, le troisième, serait resté tout juste comme Haydn, s'il n'eût écrit *Fidelio*, chef-d'œuvre immortel, le meilleur, sans contredit, des opéras sortis de la tête et de la plume d'un compositeur créé par Dieu pour faire des symphonies.

Pour notre compte nous ne savons et nous nous soucions peu de savoir ce qu'il y a de plus difficile et de plus grand, faire de belles symphonies ou écrire de beaux opéras ; mais ce qui est certain, c'est qu'à tous ceux qui réussissent plus ou moins dans le premier de ces deux genres, on propose toujours de s'essayer dans le second : on les y engage, on les en presse, tandis qu'au contraire, à tous ceux qui s'illustrent dans l'opéra, comme Gluck et tant d'autres, on ne leur demande autre chose que de continuer. Nous ne cherchons pas les raisons, nous notons le fait. Beethoven, lui aussi, se trouva en position d'être invité, prié, sommé d'écrire pour le théâtre, après avoir fait lutière de génie et de succès dans la musique purement instrumentale. Parmi ceux qui l'y engageaient avec le plus d'instance, il y avait Salieri, l'auteur des *Danaïdes*. Un conseiller de régence, nommé Sonnleithner, se chargea de traduire et d'arranger pour la scène allemande l'ouvrage récemment conçu et fabriqué pour la scène française par Bouilly, le dramaturge, et Gaveaux, l'auteur d'une certaine quantité de petites partitions assez *gentillettes*. Cet ouvrage avait pour titre *Léonore* ou *l'Amour conjugal*. Beethoven se mit à l'œuvre et composa *Fidelio*, représenté d'abord à Prague, en 1805, et il faut l'avouer, avec peu de succès. Mais une destinée toute contraire à celle de Mozart attendait Beethoven : Mozart tombait à Vienne et se relevait à Prague ; Beethoven, tombé à Prague, devait en appeler à Vienne et y triompher l'année d'après. Dans l'intervalle, il avait écrit une autre ouverture, la petite marche si originale, les couplets du geôlier et le final du premier acte. Il avait supprimé un trio et un duo très-remarquables, dit-on, et qui ne se sont plus retrouvés. Beethoven, tout grand qu'il était, sentait donc qu'il avait des progrès à faire. Il tâtonnait, il corrigeait, il se façonnait au genre, nouveau pour lui, dans lequel il venait de faire ses premières armes. *Fidelio* sortit de son imagination toute-puissante à peu près dans le même temps que ses plus admirables symphonies : l'*Héroïque*, la *Pastorale*, la symphonie en *ut* mineur le *Christ au mont des Oliviers*. Et peu après l'infortuné grand homme fut frappé, fut puni de ses excès de génie dans la faculté la plus précieuse au musicien : il devint sourd ! Nous ne doutons pas, et nous l'avons déjà dit dans ce même journal, que si Beethoven eût pu écrire un second opéra, il serait parvenu à faire mieux encore que *Fidelio*. Il aurait mieux conçu et mieux écrit par rapport aux conditions de la scène et du public. Ce bonheur lui fut refusé, à nous autant qu'à lui. *Fidelio* demeura seul au milieu des neuf symphonies et d'une foule de trios, quatuors, quintetti, sonates, concertos de taille gigantesque.

On n'a pas oublié à Paris l'effet que produisit *Fidelio*, lorsqu'en 1830 et 1831, une troupe allemande, dans laquelle se trouvaient Haitzinger et Mme Schrœder-Devrient, vint nous révéler le chef-d'œuvre. Ce fut d'abord de la surprise, et puis ce fut bientôt de l'enthousiasme. Les artistes, les chœurs, l'orchestre, étaient animés d'une telle verve, entraînés par une telle conviction, que toute résistance était impossible. Il fallait céder à la puissance de l'œuvre et à celle de l'exécution. Les chanteurs n'étaient pas des virtuoses habiles à manier leurs voix, à les conduire délicatement suivant toutes les règles d'un art froidement appris : en revanche ils avaient des voix timbrés, sympathiques ; ils croyaient en Beethoven, et brûlaient du désir de propager leur foi.

Habeneck avait eu dès longtemps l'idée de transporter *Fidelio* sur notre première scène lyrique. M. Castil-Blaze l'avait arrangé pour l'Odéon, en lui faisant subir de larges coupures. Habeneck songeait à se

servir de cette traduction et destinait le principal rôle à Mme Stoltz. Il eût ainsi complété son Beethoven, qui lui devait le baptême français, renouvelé chaque année, depuis 1827, dans le sanctuaire de la Société des concerts.

C'était non l'Opéra français, mais l'Opéra italien, sous la direction de M. Lumley, que le destin réservait à cette entreprise hardie. *Fidelio* faisant son entrée au milieu du répertoire ausonien, quel événement! quelle révolution tout entière! Il y a plus de quarante ans, lorsque M. Berton, qui dirigeait alors le théâtre de l'Impératrice, voulut y introduire les ouvrages de Mozart, ce fut presque une révolte parmi les artistes italiens, nourris du miel de Paisiello, de Cimarosa, de Guglielmi. Barilli ne cessait de répéter, à propos des *Nozze di Figaro*, que c'était de la *musique cosaque*. Et pourtant Mozart était un Italien d'éducation, sinon de naissance! Beethoven est Allemand, toujours Allemand: ni l'auteur, ni l'ouvrage ne sauraient renier leur origine.

M. Lumley a donc montré du courage en risquant *Fidelio* sur son théâtre. Il est vrai que Sophie Cruvelli s'était déjà signalée à Londres par un éclatant succès obtenu, pendant la saison dernière, dans le rôle principal. Sophie Cruvelli a tout ce qu'il faut pour réussir dans le personnage de l'épouse dévouée, bravant la mort et sauvant son époux: elle est Allemande, elle possède une voix magnifique, une physionomie pleine d'expression. Nous ne pouvons lui donner que des éloges pour la manière dont elle a chanté son air du premier acte et marié sa voix à celle des trois cors qui l'accompagnent de si délicieuses broderies. Elle n'a pas été moins belle, moins supérieure dans les autres parties du rôle; nous ne lui demanderions qu'un peu plus de feu, d'exaltation dans les scènes du second acte. Nous avons encore présent à l'esprit et aux yeux le souvenir de Mme Devrient, qui ne chantait pas aussi bien qu'elle, mais qui, comme actrice, produisait la plus vive impression. Nous en dirons autant de Calzolari, dont la voix est si pure et si suave, mais qui ne rend pas tout le frémissement, toute l'émotion fiévreuse et délirante qui bouillonnent dans la stretta de son air du second acte. Belletti s'acquitte fort bien du rôle de Pizarro, et Mlle Corbari de celui de Marcellina, la fille du geôlier. Ce dernier rôle est confié à Susini, dont la belle voix de basse remplit toujours si bien l'oreille. Les chœurs fonctionnent aussi avec zèle et talent.

L'orchestre joue les deux ouvertures composées successivement pour *Fidelio*: la première et la plus connue, celle en *mi*, avant le lever du rideau; la seconde, si grande et si vigoureuse, celle en *ut*, avant la dernière partie du second acte, dont on a fait un acte séparé. M. Hiller s'est retrouvé là sur son terrain, et il a mis un amour-propre bien naturel à bien exécuter la musique de son glorieux compatriote. La seconde ouverture, surtout, nous a paru rendue avec la perfection que réclame une page musicale de cette immense valeur.

Nous ne surprendrons personne en disant que tout le monde, c'est-à-dire tout l'auditoire de la salle Ventadour, ne comprend pas encore *Fidelio* et ne sent pas les beautés dont Beethoven a semé son œuvre. Les symphonies du même maître n'ont pas été non plus admirées, applaudies dès le premier jour. Laissons faire le temps, et rendons grâce aux directeurs qui, comme M. Lumley, n'ont pas peur de frayer la route aux grands hommes et aux chefs-d'œuvre. La mise en scène de *Fidelio* lui sera comptée, et s'il a besoin d'une apostille pour soutenir son droit à une subvention plus large, il n'aura qu'à montrer Beethoven inscrit parmi les soutiens de son répertoire: Beethoven plaidera sa cause et la gagnera. R.

CONCERTS.

SOCIÉTÉ DE SAINTE-CÉCILE.

Le second concert de cette Société, qui continue à marcher dans une bonne voie artistique, a commencé par l'ouverture de la *Vestale*, symphonie dramatique jugée et favorablement appréciée depuis longtemps pour ses mélodies émouvantes et son luxe d'orchestre, qui annonçait déjà au commencement de ce siècle la richesse d'instrumentation actuelle.

Chaque programme des concerts de la *Société Sainte-Cécile* a cela de piquant pour le public réellement musical de Paris, qu'il contient presque toujours un ouvrage nouveau ou inédit, et cela sans être menteur comme tous les programmes de concerts ou autres. Cette fois-ci, il en offrait deux, une ouverture de Mendelssohn et les fragments d'un drame lyrique de Schubert, intitulé *Rosemonde*. Ces fragments contenaient une *Invocation à l'Esprit-Saint*, chœur de voix d'hommes, la romance de *Rosemonde*, suivie d'un *Chœur de bergers*. Ces deux chœurs sont aussi mélodiques qu'harmoniques, et tout empreints d'une couleur religieuse et d'une simplicité champêtre. La romance se distingue aussi par un bon sentiment de religiosité. Mlle Lefebvre, la brillante cantatrice du théâtre de l'Opéra-Comique, nous y a fait entendre des cordes graves et onctueuses qu'on ne lui soupçonnait pas dans la voix, et cela sans préjudice des traits de hardie vocalisation qu'elle a jetés ensuite à ses auditeurs dans un air varié de M. Adam, et qu'elle a dit de façon à se faire aussi vivement que justement applaudir.

Dans le cas où l'on redirait le frais et suave morceau de Schubert, nous engageons les choristes à ne pas craindre d'attaquer franchement les intervalles de seconde qui font croire à de certains auditeurs dont les oreilles ne sont pas familiarisées avec les dissonnances harmoniques, que l'on chante faux. Ces derniers auraient été mieux fondés à faire la grimace au *fa* de MM. les ténors, qui est assez fréquemment trop bas. Il ne s'agit point ici de ce stupide et féroce *ut* de poitrine tant célèbre naguère, mais bien d'un simple *fa* qui doit être à la disposition des seconds ténors et même des barytons.

Le troisième couplet de la romance chantée par Mlle Lefebvre est délicieusement accompagné par l'orchestre. Sur un *tremolo* des violons, dans le haut des cordes, se dessinent le hautbois, la flûte, les cors, qui ont bien marié leur noble et touchante expression avec celle de la cantatrice. On a dit encore un chœur à quatre voix de *Blanche de Provence*, de Cherubini. Ce morceau, d'une grande pureté de style, est peut-être par cela même un peu froid. Ensuite est venue une ouverture de *Ruy-Blas*, par Mendelssohn, qu'on exécutait pour la première fois à Paris.

Ne voulant pas épuiser tous les plaisirs de l'analyse en une fois, nous reviendrons sur ce bel œuvre de l'auteur du *Paulus* et d'*Élie*. Il suffira de dire à nos lecteurs que cette ouverture se distingue par la sagesse du plan, par les fins détails de l'instrumentation, par la chaleur de la péroraison, pour les persuader que cette symphonie dramatique est digne des autres productions de l'illustre compositeur. Que dire de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven et de son exécution? Rien, si ce n'est qu'elle a été dite aussi bien que partout ailleurs.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

ALARD ET FRANCHOMME.

(Deuxième séance.)

Le dixième quatuor de Mozart n'est pas inférieur à ses autres, qui sont tout simplement des chefs-d'œuvre, sur les pages desquels, comme sur chaque feuillet des œuvres de Racine, ainsi que le disait Voltaire, on devrait écrire: admirable, sublime, divin. C'est donc par ce dixième quatuor en *ré* que MM. Alard, Blanc, Ney et Franchomme ont ouvert leur seconde séance de musique de chambre, dans le vaste salon de M. Pleyel, qui était complétement rempli d'auditeurs et même d'auditrices empressés de venir entendre cette bonne musique si bien exécutée. Un trio, de Weber, pour piano, violon et basse, a suivi ce morceau et a été dit par Mlle Meara, nouvelle pianiste, élève de Chopin, MM. Alard et Franchomme. Ces deux habiles instrumentistes servaient de parrains à la nouvelle et jeune virtuose, au jeu fin, délicat et distingué comme celui de son illustre professeur, enlevé trop tôt à l'art de jouer du piano, de l'enseigner et d'écrire de ravissantes élégies pour cet instrument. Après le trio de Weber, M. Alard a dit un *andante capriccio*, de Mendelssohn (*œuvre posthume*), pour deux violons, alto

et violoncelle, œuvre de délicieuses mélodies et de non moins délicieuses modulations, œuvre toute empreinte de la douce mélancolie de cet homme, qui nous consolait presque de la perte de Mozart dont il pouvait se dire l'héritier, de Mozart mort ainsi que lui à la moitié de sa carrière, comme Maestrino, Dellamaria, Weber, Bellini, et tant d'autres.

L'andante varié, pour piano et violon, tiré de l'œuvre douzième de Beethoven, et dit par Mlles Meara et Alard, a offert à la jeune et jolie pianiste l'occasion de montrer un bon sentiment musical et même une chaleur artistique dont nous doutions un peu qu'elle fût douée, tant il est vrai que le calme de la tenue est cousin-germain de la froideur. Le septième et beau quatuor de Beethoven a dignement terminé cette séance, dont, puisque nous en sommes aux comparaisons de famille, on attend avec impatience les intéressantes sœurs.

Mlle CLAUSS.

De même que Londres a eu son Exposition universelle des produits de l'industrie européenne et transatlantique, Paris est le centre, en ce moment, de l'exhibition des pianistes de l'Europe musicale, pianistes des deux sexes, et de la nouvelle génération des instrumentistes de ce genre. Mlle Clauss n'est pas la moins distinguée de ces virtuoses. Cette jeune artiste est intéressante à plus d'un titre. Venue d'Allemagne l'an passé, sans autre protection que celle de son talent, talent vrai, consciencieux, brillant même, elle se fit entendre une seule fois au concert de la Société philharmonique dirigée par M. Berlioz. Ce début fut brillant et lui promettait du succès dans les sociétés musicales de notre capitale, lorsque tout à coup la pauvre jeune fille perdit sa mère, qui l'avait accompagnée en France. Elle a été pleurer cette perte irréparable chez une amie, dans le midi de la France; et la voilà revenue dans Paris, orpheline, isolée, et plus étrangère qu'elle ne l'était avant son malheur, mais possédant un talent qui s'est mûri dans la solitude, et sensibilisé, si l'on peut s'exprimer ainsi, par la douleur la plus profonde qu'on puisse éprouver dans la vie. On doit donc, quand on a l'âme un peu bien située, comme le dit Molière par la voix d'Alceste, aide et protection désintéressée à la position, au talent réel de la jeune et intéressante artiste qui vient nous demander l'hospitalité, surtout quand l'appréciation de ce talent ne coûte pas le moindre scrupule à l'impartialité dont tout journaliste, critique compétent, doit faire profession.

Mlle Clauss, comme toutes les pianistes de la génération actuelle, réunit dans son exécution le style du passé et celui du jour. Et d'abord, comme tous les virtuoses actuels, elle joint le plus souple et le plus riche mécanisme à une mémoire non moins riche, large et bien meublée des œuvres rétrospectives et de celles si compliquées de musique moderne. Parmi les morceaux de ce genre, elle a dit la *fantaisie* de Thalberg sur la *Sonnambula*, dans le concert qu'elle a donné, le 2 février, chez Herz, en pianiste qui ne se contente pas de frapper, de brusquer la touche, mais qui l'interroge, en artiste qui comprend, sait toute la puissance du son et de la mélodie sur l'oreille, le cœur, et par conséquent sur l'attention et la sympathie de son auditoire. Chanter de ses dix doigts, ne fût-ce même que d'un seul, sur le piano, doit être, dans l'avenir de cet instrument, son dernier mot. Ce qui nous fait croire que notre jeune virtuose est une pianiste d'avenir, c'est qu'elle a dit un nocturne de Chopin, l'œuvre 9, autant qu'il nous en souvient, d'une façon délicieuse, d'un toucher délicat, et d'une poésie de mélodie à ravir la pensée, à la bercer du souvenir et de la manière fine et limpide qu'y mettait lui-même l'auteur. Elle a rendues possibles les impossibilités digitigrades de Liszt dans la fantaisie sur *Don Juan*; et pourtant son style est plutôt lié, onctueux, intime que spectaculeux. Il n'y a nulle manière, nulle affectation dans le façon de faire le trait; elle ne jette pas la main pour montrer son aisance : ses doigts sont presque toujours inhérents aux touches, pratiquant ainsi l'art de ne pas perdre du temps, quoique, nous devons le lui dire, l'art de se faire écouter soit aussi celui de savoir prendre des temps : c'est le secret des comédiens, des virtuoses et des orateurs.

Dans le prélude et la fugue en *ut* dièze majeur de Sébastien Bach, Mlle Clauss s'est montrée musicienne et pianiste classique; et, ce qui n'est pas un mince éloge pour la bénéficiaire et pour ses auditeurs, c'est qu'on lui a fait redire ce morceau d'une forme et d'une exécution si franche, si arrêtée et si pure.

M. Moriani a chanté une jolie mélodie de Gordigiani intitulée : *la Maggiolata*, et puis un air de Donizetti, qui ont fait apprécier sa bonne méthode.

Mme Taccani-Tasca a fort bien chanté aussi un air de la *Niobé*, de Paccini, et les variations un peu trop connues, mais fort bien dites par la cantatrice, sur un thème de Rode, que le rédacteur du programme a cru devoir baptiser, on ne sait pourquoi, du nom de Rhodde. Un des prénoms de notre célèbre violoniste étant Étienne, et l'intelligent rédacteur l'entendant nommer avec l'initiale de ce prénom É. Rode, le grand violoniste, le fera sans doute figurer ainsi sur son prochain programme : Hérode-le-Grand, violoniste.

ERNST.

DEUXIÈME CONCERT.

C'est aussi un habile, un grand violoniste, que celui qui a donné ce concert dans la salle Herz, mercredi dernier, 4 février. La plus brillante société assistait à cette belle manifestation musicale; elle a mis enfin, dans Paris, le sceau à la réputation d'Ernst, que des indispositions ou d'autres obstacles avaient toujours empêché, en France, de se faire apprécier à sa juste valeur. Ernst est un artiste impressionnable, nerveux, qui ne dit pas son dernier mot tout d'abord; il lui faut plusieurs séances pour se bien poser, pour se mettre en contact avec son auditoire, s'en faire comprendre. C'est par demi-douzaines, au moins, qu'il a donné jusqu'ici des concerts en Allemagne, en Angleterre; et il a fini par conquérir partout la sympathie de son public. En France, à Paris, où nous nous piquons de résumer tout rapidement, même l'esthétique, on a compris, dès le second concert qu'il a donné, tout ce qu'il y a en lui de profond, de chaud, de passionné. Dans son *Concerto pathétique*, dans l'orchestre riche et puissant de cette grande élégie de l'âme, ce sont les voix multiples, grandioses et mystérieuses d'Isaïe, de Jérémie et du prophète de l'île de Patmos, dont les voix poétiques chantent les douleurs, disent toutes les colères du Dieu vivant et toutes les appréhensions des puissants de la terre; et puis, après cet hymne sublime, le virtuose se fait aussi poëte des mélancolies et des choses douces de la vie; et il dit la pensée fugitive déposée sur un *Feuillet d'album*, et les rêveries d'un *Nocturne*, et les capricieuses variations, ces labyrinthes de difficultés que renferme en lui le roi des instruments, et dont l'habile violoniste se joue avec une merveilleuse facilité. L'auditoire de haute fashion musicale qui lui avait prodigué tous ses applaudissements en a encore trouvé pour le pianiste Léopold de Meyer, le prestidigitateur le plus leste, le plus fin, le plus capricieux qui se puisse voir et entendre. Cet escamoteur de toutes sortes de difficultés nous a dit ses *Souvenirs d'Italie*, de façon à les graver, si ce n'était déjà fait, dans la mémoire de tous ceux qui les ont entendus et de tous ceux qui les entendront; et puis nous est venue, en ce concert qui devait plaire en tout, Mlle Miollan, jeune cantatrice du théâtre de l'Opéra-Comique, qui nous a dit, d'une charmante manière et d'une bonne méthode de chant, un vieil air français, celui de *Montano et Stéphanie* : *Oui, c'est demain que l'hyménée*, etc., et la brillante cavatine de la *Sonnambula*.

Mlle Miollan a l'intonation juste, pure, limpide; ses traits sont de bon goût; mais tout cela est un peu froid. Dans le vieil air français de Berton, elle a manqué de cette distinction et de cette poésie rêveuse, et de cet enchantement d'amour que doit éprouver et que peut montrer une jeune fille noble au moment d'épouser celui qu'elle aime de l'aveu de son père. Il faut montrer dans cette scène si expansive, même au concert, une plénitude de bonheur et d'intonation, si l'on peut s'exprimer ainsi. La voix doit se poser largement dans les émotions du cœur que rien ne vient troubler encore. Ses accents doivent peindre la placidité de son âme musicale et la pure ivresse de son amour. La fille du seigneur Leonati de Sicile ne doit point parler ou chanter comme une petite fille

bourgeoise et craintive. Nous nous rappelons avoir entendu Mme Damoreau faire rayonner cette splendide mélodie de tous les prestiges d'une brillante vocalisation unie à la plastique large et bien posée d'un chant égal et soutenu. Quant à l'air de la *Sonnambula*, Mlle Miollan l'a dit d'un style de chant irréprochable : aussi d'unanimes applaudissements ont-ils suivi et rappelé la jeune cantatrice pour qui s'ouvre un brillant avenir.

M. et Mme DELOFFRE.

M. Deloffre est un bon violoniste français qui s'est fait un peu oublier dans son pays en restant dix ans comme violon solo au théâtre de la Reine à Londres. M. Deloffre est aussi connu qu'Oreste par son attachement artistique pour un autre Pylade. Ce Pylade a nom Pilet, violoncelliste de talent qui vient d'être attaché à l'orchestre de l'Opéra. Il résulte de l'amitié de ces deux artistes de fort jolis duos pour violon et violoncelle qu'ils exécutent à merveille, et que Mme Deloffre, jeune pianiste de talent, accompagne avec un bon sentiment musical. Elle en donne la preuve quand elle fonctionne en soliste aux matinées que ces trois virtuoses donnent dans leur domicile artistique.

Mme CLOTILDE L'HOTE.

En rivale de la course au clocher, nous avons la course aux concerts de bienfaisance, qui n'est pas aussi dangereuse, mais qui est bien aussi fatigante. Pour ma part, j'en sais quelque chose. Mme Clotilde l'Hote, qui vient de donner une grande soirée musicale au bénéfice des crèches du Xe arrondissement, doit connaître maintenant toutes les contrariétés, tous les obstacles qu'on rencontre avant d'accomplir ces actes de philanthropie. Il faut dire aussi que ces concerts de bienfaisance sont des concerts de malfaisance, si l'on peut s'exprimer ainsi, pour la plupart des artistes qui veulent bien y figurer, et qui ont toutes les peines du monde ensuite à organiser eux-mêmes des concerts à leur bénéfice. Le programme de Mme Clotilde l'Hote était attrayant. Mmes Taccani-Tasca, Montrose et Mme Comettant, dont nous aimons à constater l'admirable talent, y figuraient pour le chant italien, Mlle Urso pour le violon et Mme l'Hote comme pianiste distinguée ; elle s'est fait entendre, et par conséquent applaudir, dans un *larghetto* d'un concerto de Dussek ; puisellea dit ensuite deux brillantes étincelles musicales, *la Biscaïenne* et *la Catalane*, de sa composition.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Il n'y a pas moins de vingt-sept ans que cette association musicale de commerçants amateurs fonctionne dans Paris. Cet établissement de marchands, où l'on exhibe toute sorte de musique gratis, rappelle bien parfois cette maxime complexe : Dieu nous garde d'un dîner d'ami et d'un concert d'amateurs ! On peut remarquer avec justesse et dire sans injustice qu'on n'y chante et qu'on n'y joue pas toujours juste, attendu qu'on y néglige souvent de se mettre d'accord ; on pourrait bien dire encore qu'il serait à désirer que les employés du contrôle et placeurs ou placeuses fussent un peu plus polis envers les auditeurs, bien qu'ils ne paient pas, et leur rappeler qu'Orphée, le civilisateur par la musique, adoucissait les bêtes les plus farouches et les plus féroces ; mais tout cela n'empêche pas que la *Société philharmonique* ne se compose d'un orchestre nombreux et bien dirigé maintenant par M. Aimé Roussette, et qui exécute assez bien parfois nos plus belles ouvertures. Cet établissement musical pour la moyenne propriété offre à nos lauréats du Conservatoire, chanteurs, cantatrices et instrumentistes, un moyen de s'habituer à paraître en public. Dans le dernier concert donné dimanche passé dans la salle Sainte-Cécile par la *Société philharmonique*, Mlle Elésa a dit l'air des *Diamants de la couronne*, et celui du *Billet de loterie*, tours de force de cantatrice dans lesquels elle a jeté toute la poudre possible de vocalisation au nez de ses auditeurs. MM. Brice et Berthemet ont dit un duo pour piano et violon composé par eux. Ils ont été justement applaudis pour leur composition et leur exécution. Mme Fraissinet est ensuite venue. Mme Fraissinet est une dame d'un âge raisonnable, ce qui ne l'empêche pas de donner dans la folie, l'enthousiasme, les excentricités de la poésie improvisée. Oui, Mme Fraissinet est improvisatrice ; elle nous a construit des phrases des méditations poétiques sur des noms historiques et des rimes que lui avait lancés quelques auditeurs ; elle nous a donné ses appréciations en vers sur MM. Alexandre, César, Napoléon, etc. Cette nouvelle Corinne, vêtue d'une tunique blanche, frangée d'or, et la tête surmontée d'une couronne de même métal californien, a célébré ensuite une femme célèbre avec des rimes en montant et en descendant, tout cela suivi de chansonnettes sur *le Témoin Giblou* et *le Jour de déménagement*, chantées par M. Dubouchet. Cette matinée, enfin, a été aussi amusante que musicale.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

FRÉDÉRIC GERNSHEIM.

Strasbourg, 21 janvier.

Nous avons assisté, hier au soir, au dernier des concerts donnés dans la salle de spectacle par le jeune Frédéric Gernsheim, les 22, 25 et 27 janvier. Ce pianiste-compositeur de dix ans est une des apparitions les plus phénoménales de l'histoire de la musique. Dans les trois concerts qu'il vient de donner, il nous a fait entendre le grand concerto de Weber (*Concert-stück*), le concerto en *la* mineur, de Hummel, celui en *mi* de Moschelès, un rondo capriccioso de Mendelssohn, quelques morceaux modernes, et deux ouvertures à grand orchestre composées par le jeune virtuose et dirigées par lui avec beaucoup d'aplomb. Son jeu pur, élégant, expressif, souvent même entraînant et nerveux, quoique ses petites mains n'embrassent qu'avec peine l'étendue d'une octave, n'est pas le jeu d'un enfant, mais celui d'un artiste consommé. Et pourtant, ce remarquable talent d'exécution est la moindre des qualités de cet enfant prodigieux. Nous l'avons vu, dans des soirées particulières, lire des morceaux difficiles sans manquer aucun trait, sans jamais ralentir les mouvements indiqués, et en arrangeant avec talent pour ses petites mains les passages renfermant de trop grands écarts. Nous l'avons entendu, en outre, improviser deux fois, sur des thèmes donnés, des fantaisies fort bien développées, dans lesquelles le petit pianiste faisait entendre le thème tantôt à la main droite, tantôt à la main gauche, l'ornait de traits de plus en plus difficiles et brillants, même de quelques imitations, et imaginait des effets de modulation et de rhythme souvent fort inattendus.

Ses ouvertures à grand orchestre dénotent un talent de composition fort remarquable et même une connaissance des procédés de l'art surprenante pour un enfant de cet âge, quand bien même l'instrumentation appartiendrait en partie à ses maîtres. Frédéric Gernsheim, outre ces ouvertures et le joli nocturne qu'il nous a fait entendre, a écrit une symphonie pour instruments d'enfants (piano, violon, basse avec petites trompettes, crécelle, chapeau-chinois, tambour, etc.), semblable à celles écrites par Haydn et Romberg ; cette partition, que nous avons examinée, est fort curieuse. Il a aussi écrit quelques romances allemandes, dont l'une est dédiée à Mme Sontag, qui lui fit présent de la partition complète des quatuors de Mozart. Nous avons pu juger nous-mêmes de la facilité prodigieuse qu'a cet enfant d'écrire les pensées musicales qui éclosent spontanément dans sa jeune cervelle. Lui ayant demandé quelques lignes en retour de celles que nous avions tracées dans son album, nous l'avons vu écrire en peu de temps et sans le secours d'aucun instrument, un petit canon perpétuel à l'octave. Avons-nous besoin d'ajouter maintenant que l'enfant extraordinaire a vu le jour sur la terre classique de la musique instrumentale, dans la patrie des Haendel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn ?

Frédéric Gernsheim, fils d'un médecin de Worms, est né dans cette ville le 17 juillet 1841. La mère, bonne pianiste, lui donna les premières leçons de musique avant qu'il eût atteint l'âge de six ans. Elle n'eut pas de peine à remarquer la vocation précoce et le génie créateur de l'enfant qui quittait les jeux de son âge pour essayer de noter les mélodies qu'il entendait en lui-même. Ses parents comprirent que des vocations ainsi manifestées sont, pour ainsi dire, des ordres de Dieu, et ils ne négligèrent rien pour assurer le développement artistique de leur fils. Ils le confièrent, en 1847, à M. Louis Liebe, alors directeur de musique à Worms, aujourd'hui professeur de musique à Strasbourg. C'était le mettre entre les mains d'un homme de talent, d'un artiste sérieux et consciencieux. Sous ce maître habile, le petit Frédéric fit de rapides progrès dans l'art de jouer du piano et dans la composition. En 1850, Frédéric fut envoyé à Mayence, et quelques mois après à Francfort, où il eut pour maître de piano M. Rosenhain (père de Jacques Rosenhain) ; pour maître de composition, M. Hauff, et pour maître de violon, M. Eliason et M. Wolff.

C'est le 10 mai 1850 que le petit Frédéric se fit entendre pour la pre-

mière fois en public dans un concert donné au théâtre de Francfort. Il vient de donner, à Francfort et à Carlsruhe, plusieurs concerts dans lesquels il a obtenu des succès mérités ; il se propose maintenant de faire un voyage en France. Parlerons-nous de l'accueil que cet enfant extraordinaire a reçu à Strasbourg? Si bien des gens ont su l'apprécier à sa valeur, d'autres n'ont pas su le distinguer de ces petits prodiges éphémères qui arrivent à force de travail à exécuter passablement quelques morceaux qu'ils colportent de ville en ville. Des artistes même n'ont pas craint de dénigrer un enfant sur le front duquel brille déjà l'auréole du génie, moins peut-être par jalousie envers le petit virtuose qu'à l'égard de son maître, M. Liebe, qui a le triple tort d'être étranger, d'avoir un mérite réel et d'être un artiste modeste qui ne vient pas flatter le mauvais goût de la foule.

Frédéric Gernsheim doit se rendre à Paris : espérons qu'il y trouvera un public plus intelligent. Quant à nous, nous ne craignons pas de dire que s'il ne renouvelle pas tous les prodiges que l'on raconte de l'enfance de Mozart, on n'a pourtant pas revu, depuis ce grand homme, un ensemble aussi surprenant de facultés extraordinaires, et nous croyons qu'un jour l'Europe entière répétera avec enthousiasme le nom de cet enfant.

Londres, 30 janvier.

Rarement notre saison d'hiver a été plus animée dans la région musicale. Tant de choses se passent à la fois, qu'il nous est impossible de vous dire plus d'un mot de chacune.

1° M. Bunn a commencé l'exhibition de sa troupe lyrique au théâtre de Drury-Lane. *Robert-le-Diable* a été le premier ouvrage représenté d'une manière assez satisfaisante, puisque les ressources du théâtre ne permettaient pas qu'il le fût mieux. Mme Evelina Garcia (mariée à M. de Munck, l'un des meilleurs professeurs de violoncelle) possède une voix de soprano très-puissante qui ne manque pas plus de charme que de vigueur. Ce n'est pas notre idéal dans le rôle d'Alice; ce n'est pas, à beaucoup près, Jenny Lind, qui s'y montrait si admirable; mais elle est douée de certaines qualités d'artiste, qui lui ont valu de chaleureux applaudissements. Le défaut de Mme Garcia, c'est de chanter souvent trop haut, surtout dans les notes aiguës. Le rôle d'Isabelle nous a offert une jeune cantatrice de notre *royale Académie de musique*, Mlle Browne, qui se nomme Crichton sur l'affiche. Cette débutante a enlevé la salle dès son premier air. Sa voix est d'une étendue surprenante, et elle chante avec tant de feu, qu'on la regarde comme une Sophie Cruvelli en espérance. Quoiqu'elle joue très-gauchement, son succès a été magnifique. Elle est fort jeune, et on lui escompte le présent en faveur de l'avenir. M. Fédor, ténor russe, qui a beaucoup chanté en Espagne et en Italie, dit très-bien le rôle de Robert. Sa voix est douce et sympathique, son chant plein d'élégance et de sentiment. M. Drayton, l'un des anciens élèves du Conservatoire de Paris, s'est distingué dans le rôle si important de Bertram. L'orchestre, dirigé par Schira, s'est convenablement acquitté de sa tâche, ainsi que les chœurs. La salle était comble. *Fra Diavolo*, ce type charmant de l'opéra comique français, avait été choisi pour la rentrée de Sims Reeves, accompagné de sa femme (autrefois Mlle Lucombe). Ce ténor aimé des Anglais, malgré ses nombreux caprices qui ont déjà obligé M. Bunn à changer deux fois le spectacle, conserve toute sa popularité. Sans être le beau idéal du brigand-marquis, il s'est montré bon acteur, et a chanté avec beaucoup de verve et de facilité. On a bissé la sérénade du second acte. Mme Sims Reeves a chanté et joué fort bien le rôle de Zerlina. Sa voix n'est pas très-suave, mais elle est excellente musicienne. Mlle Priscilla Horton et M. Withworth ont été admirables dans les rôles de milord et milady. La musique, fraîche et pétillante d'Auber a été fort goûtée du public. On montera bientôt le ballet de *Vert-Vert* pour Mlle Plunkett et Mlle Carlotta de Vechi, une nouvelle danseuse que l'on dit fort bonne.

2° La *Sacred Harmonic Society* a exécuté hier au soir deux magnifiques ouvrages de Mendelssohn : le *Lobgesang* (symphonie religieuse, avec chœurs) et la musique d'*Athalie*, de Racine. Jamais cette masse énorme d'instrumentistes et de chanteurs n'avait été plus admirable. On aurait dit une seule voix et un seul instrument, au lieu de 800. Je voudrais bien recommander le *Lobgesang* aux bons soins de M. Girard, qui a si supérieurement dirigé la symphonie en *la* majeur, il y a quelques jours, au Conservatoire. Jamais le génie et le savoir du grand compositeur ne se sont élevés dans une sphère plus haute. M. Costa a conduit l'orchestre avec une grande énergie, et a été très-applaudi à la fin. Pendant l'exécution, on n'applaudit guère : dans ces concerts sacrés, ce n'est pas de bon goût. Les solistes étaient Mme Enderwohn, Mlle Dolby, MM. Williams et Lockey. La *London Sacred Harmonic Society*, qui fait concurrence à l'autre dans la même salle, *Exeter-Hall*, a exécuté l'*Elie*, de Mendelssohn. Cette Société, quoique formidable, n'est pas au niveau de sa rivale. M. Surman, qui la dirige, est l'un des fondateurs de la *Sacred Harmonic Society*. Quand les membres l'ont eu destitué et remplacé par M. Costa, ses amis ont créé la Société nouvelle qu'il dirige à présent.

3° M. Ella a commencé ses *Winter musical Evenings*, séances de musique de chambre, dans le style de la *Musical Union*, qui a lieu l'été, en pleine saison, et toujours dans le local de *Willis's Rooms*. Le public était nombreux. Le programme, tiré des œuvres de Haydn, Beethoven, Hummel, Spohr, etc., a été bien interprété par MM. Sainton, Schmidt (violons), Hill (alto), Piatti (violoncelle), et Pauer, pianiste allemand, au style classique, qui promet de devenir l'émule de Charles Hallé. Le numéro le plus intéressant a été celui, qui comprend deux *morceaux* d'un quatuor posthume de Mendelssohn, *andante* en *mi* majeur, et *scherzo* en *la* mineur, L'andante contient une mélodie délicieuse pour l'alto. Le scherzo est un chef-d'œuvre. *Mendelssohn all over*, comme disaient ses admirateurs, si nombreux à Londres, vous le savez bien.

4° Au théâtre de Hay-Market, un nouvel opéra comique, *Aminta the Coquette*, musique de M. Howard Glover, fils de la célèbre actrice, a été donné avec beaucoup de succès. La prima donna, Mlle Louisa Pyne, a très-bien chanté. La musique de M. Glover n'est pas savante, mais elle est bien écrite et contient l'élément populaire.

Les *London Thursday Concerts* viennent de terminer une saison de cinq concerts. La spéculation a été peu fructueuse. Au dernier concert, Mlle Alleyne, soprano, qui faisait son début, a produit un effet hors ligne par sa manière de chanter *Bid me discourse*, air de bravoure, de Bishop. M. Stammers a manifesté l'intention de renouveler bientôt les *London Wednesday Concerts*. Les soirées de musique de piano classique d'Alexandre Billet, Sterndale Bennett, Lindsay Sloper, vont aussi commencer. M. Aguilar, très-bon pianiste et compositeur, en a déjà donné deux. M. Hullah a inauguré la seconde saison de ses *Monthly Concerts* à St-Martin's Hall, avec le 95e psaume de Mendelssohn, un *festival anthem*, de M. Henry Leslie, jeune compositeur de talent, et la cantate de Handel, *Alexander's Feast*. Les exécutants étaient nombreux, mais l'exécution n'a pas été remarquablement belle.

Les directeurs des deux théâtres italiens n'ont pas encore publié leur programme.

Il est question de fonder un club ou institut pour les musiciens et les amateurs de Londres : déjà les bases en sont connues ; mais ce dont on parle surtout, c'est de la *nouvelle Société philharmonique*, qui va s'élever en face de l'ancienne, et qui se présente sous un aspect tout à fait imposant. Elle a choisi pour siége et domicile Exeter-Hall. Son orchestre, ses chœurs, établis sur des proportions colossales, compteront dans leurs rangs des talents de premier ordre. Cette armée d'élite aura pour chef et général Hector Berlioz, dont le nom suffirait pour donner une idée de la grandeur à laquelle aspire la nouvelle société. Autant les progammes seront brillants, autant les prix d'entrée seront modérés. La Société donnera six concerts, de mois en mois, les 24 mars, 14 et 28 avril, 12 et 26 mai, et 9 juin. On ne doute pas du succès.

Berlin, 31 janvier.

Un négociant qui a de l'ordre fait tous les mois son bilan ; à son exemple, un correspondant qui se pique d'exactitude doit fournir régulièrement le chapitre mensuel de l'histoire musicale du jour. Sans doute, nous avons été devancé par plus d'une dépêche électro-magnétique, annonçant des faits isolés ; toutefois, nous pensons qu'il nous sera permis de les récapituler dans un aperçu général.

Le mois de janvier est toujours d'un bon rapport en fait de musique. Cette année surtout, la récolte a été bonne ; plût à Dieu qu'elle fût aussi abondante au mois de juillet et au mois d'août! Nous pourrions alors, l'hiver prochain, recommencer de plus belle à faire de la musique !

Nous commençons par le théâtre.

La fermeture du théâtre Kœnigstadt a débarrassé le théâtre royal de l'Opéra d'une institution rivale ; en revanche, c'est maintenant la salle Frédéric-Wilhelmstadt qui lui fait concurrence. A la vérité ce nouvel adversaire ne peut faire marcher que des troupes légères contre les remparts redoutables et la grosse artillerie du grand Opéra ; cela n'empêche pas qu'il ne tienne l'ennemi en échec et n'obtienne quelques succès. Ses alliés sont des compositeurs français et italiens, tels que Boïeldieu, Auber, Cimarosa, Fioravanti. La reprise d'un opéra de ce dernier maëstro : *les Cantatrices de village*, qui était presque tombé en oubli, a été parfaitement accueillie, grâces surtout à une artiste habile, Mme Küchenmeister-Lüdersdorf. Il faut avouer cependant que les forces que le théâtre royal a mises en campagne contre ces troupes légères, en ont eu facilement raison. *Olympie*, de Spontini, est toujours en crédit, ce qu'il faut attribuer principalement au talent de Mme Kœster et de Mlle Wagner. Dans *Lucrèce Borgia* cette dernière cantatrice est admirable ; elle imprime à ce rôle la plus haute puissance d'expression dramatique, et nous ne craignons pas d'être taxé d'exagération, en disant que Mlle Wagner est maintenant la première Lucrèce Borgia de l'Europe, sous le rapport artistique bien en-

tendu, et non sous le rapport moral, soit dit en passant pour mettre à couvert son honneur et le nôtre. Le *Camp de Silésie*, de Meyerbeer, a également remporté de nouvelles victoires et célébré des triomphes patriotiques. Prochainement le *Prophète* ralliera de nouveau ses bataillons autour de sa bannière ; vers le même temps *Euriante*, de Weber, nous apparaîtra avec tous les charmes de la beauté et de la mélodie. *Fidelio*, *les Deux journées* et autres ouvrages classiques, ne nous ont pas fait faute au mois de janvier. Mais c'est le 27, le jour anniversaire de la naissance de Mozart, qui nous a donné la moisson la plus riche ; ce jour-là, *Don Juan* a été exécuté dans la perfection, au milieu des applaudissements enthousiastes de l'assemblée.

La salle des concerts n'est pas restée en arrière du théâtre. Les soirées de symphonie nous ont donné les œuvres puissantes de Beethoven, la symphonie héroïque, les ouvertures de *Léonore*, de *Coriolan*, d'*Egmont* ; les charmantes compositions d'Haydn, entre autres la symphonie militaire, quelques nouveautés, par exemple la symphonie en *la* mineur de Mendelssohn, et enfin une œuvre bien ancienne, qui était tout-à-fait inconnu ici, et qui nous est apparue avec toute la fraîcheur et tout le charme de la nouveauté, l'ouverture d'*Anacréon*, de Cherubini. Tout le monde en fut enchanté, et Meyerbeer l'inscrivit sur le programme du prochain concert à la cour, dans lequel, soit dit en passant, M. Rosenhain a fait applaudir son correct et brillant talent de pianiste. A côté du gros de l'armée, des corps volants, tels que les soirées de quatuors de Zimmermann, les soirées de trios de Stahlknecht, et les soirées de musique de chambre en général de Seidel et Grunewald, se sont fait remarquer par leurs prouesses. Les dernières soirées pour sonates, quatuors, quintettes, sextuors et morceaux de chant, sont une entreprise nouvelle de deux jeunes artistes de talent, dont l'un, M. Seidel, est un excellent pianiste, et l'autre, M. Grunewald, un violoniste habile.

Comme tout bon artificier, j'ai gardé le bouquet pour la fin. La semaine dernière nous avons eu deux concerts de la plus haute importance. Le premier a été celui du chœur du Dôme. On se rappelle sans doute la sensation qu'il fit à Londres il y a deux ans. Le succès a décidé la direction à donner dans le courant de l'hiver trois concerts à ses risques et péril, dans lesquels les plus anciennes productions de Palestrina alterneront avec les compositions modernes ; entre les morceaux de chant on entendra des sextuors, septuors, etc.

Ces concerts attirent une affluence extraordinaire ; tous les billets sont placés, et des personnages du plus haut rang, qui avaient souscrit trop tard, ont dû être casés tant bien que mal dans l'orchestre. Le premier concert a obtenu le plus éclatant succès ; le chœur a exécuté les différents morceaux avec une pureté irréprochable ; il n'a pas baissé d'un huitième de ton dans les morceaux les plus étendus ; les intonations étaient aussi sûres qu'avec un instrument ; l'effet a été prodigieux. Dans la même soirée, M. de Kontski a joué le quintette de Hummel avec autant de justesse que de grâce.

Enfin, l'Académie de chant a donné son premier concert depuis la mort de son ancien directeur, M. de Rungenhagen ; nous y avons entendu trois compositions nouvelles d'une certaine étendue : un *Lauda Sion*, de Mendelssohn, admirable d'invention et de travail ; la paraphrase de l'oraison dominicale, par Klopstock, mise en musique par M. Taubert, ouvrage empreint d'onction et de sensibilité ; enfin, une *missa solennis*, par M. Naumann, membre de la chapelle du Dôme, œuvre pleine d'animation, et qui décèle une grande habitude des formes sévères du style religieux.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, la *Reine de Chypre*, chantée par Roger, Massol et Mlle Masson.—Demain lundi, *Guillaume Tell*, chanté par Gueymard, Morelli et Mme Laborde.

*** Les *Huguenots* ont été donnés lundi dernier. La représentation du chef-d'œuvre avait attiré la foule. Roger a été magnifique dans le rôle de Raoul, qu'il chante et joue en artiste supérieur, et celui de Marguerite offre à Mme Laborde l'occasion qu'elle ne manque jamais, de déployer sa vocalisation brillante et facile.

*** La quatrième représentation de *Guillaume Tell* a eu lieu mercredi. Les deux cents choristes ont beaucoup gagné sous le rapport de l'ensemble et de l'aplomb : aussi le final du second acte produit-il un effet de plus en plus grandiose. Les recettes se soutiennent au chiffre le plus élevé.

*** Vendredi, la *Bouquetière*, d'Adolphe Adam, précédait la reprise du *Violon du Diable*, ce charmant ballet, le premier des ouvrages qui ramenèrent le public après les événements de février. On sait le triple rôle que Saint-Léon joue dans cet ouvrage, comme chorégraphe, danseur et violoniste du talent le plus distingué. Nul autre que lui ne pourrait s'y montrer avec autant d'avantages ; mais à côté de lui brillait naguère Fanny Cerrito, danseuse ravissante, que tant de liens devaient rattacher à l'auteur du ballet, et qui pourtant s'en est séparée. En son lieu et place, nous avons vu apparaître Mlle Régina Forli, qui ne la vaut pas encore sans doute, mais qui est toute jeune et qui a l'avenir pour elle, sans compter le présent, qui n'est pas à dédaigner.

*** Le *Juif errant* continue de s'avancer et d'un pas toujours plus rapide. Les quatre premiers actes se répètent en ce moment au théâtre.

*** La santé de Mlle Priora s'améliore. C'est d'une esquinancie que la jeune artiste a souffert, et sa convalescence exige des ménagements.

*** Le théâtre de l'Opéra-Comique est surtout occupé des répétitions du *Carillonneur de Bruges*, dont on annonce l'apparition, non pour la semaine prochaine, mais pour celle qui la suivra. Cependant le répertoire ne chôme pas, et indépendamment des ouvrages qui d'habitude occupent l'affiche, il se renouvelle en partie au moyen de reprises telles que celle du *Toréador*, charmante partition, pièce amusante, dont les trois rôles sont remplis avec un talent égal par Mme Ugalde, Mocker et Battaille. Le *Toréador* est un de ces ouvrages que le public reverra toujours avec plaisir, et qui, bien accompagnés, auront toujours une influence sur les recettes. Cette dernière reprise vient encore d'en fournir la preuve.

*** Le *Pré-aux-Clercs*, d'Hérold, est à l'étude et reparaîtra prochainement.

*** L'Opéra-National répète activement l'*Abîme de la Maladetta*, cet opéra, dont Duprez a écrit la musique, et dont le succès à Bruxelles doit obtenir une seconde édition à Paris.

*** Une demande a été adressée au ministre de l'intérieur par la Commission des auteurs dramatiques et le Comité des artistes musiciens afin que le théâtre de l'Opéra-National soit doté d'une subvention comme les autres théâtres lyriques.

*** Le ministre de l'intérieur a reçu mardi dernier, en audience particulière, le comité de l'Association des artistes dramatiques, qui, par l'organe de son président, M. le baron Taylor, et de son vice-président, M. Samson, a exposé rapidement les besoins des théâtres de Paris et des départements. Le ministre a accueilli le comité avec une grande bienveillance ; il a manifesté toute sa sympathie pour l'art dramatique, et a promis de faire étudier promptement et d'une manière approfondie les observations consignées dans une note que lui laissée le comité.

*** Aujourd'hui, dimanche, troisième séance de la Société des concerts au Conservatoire. La seconde était composée de l'ouverture et de l'introduction de *Don Juan*, de Mozart, d'un quartetto *dei Viaggiatori felici*, de Cherubini, de fragments de la *Création*, d'Haydn et de la symphonie en *la*, de Beethoven.

*** Mme Sontag se trouve en ce moment à Leipzig, où elle a chanté, le 3 février dernier, dans la *Fille du régiment*.

*** Hector Berlioz va se rendre à Weimar pour y diriger les dernières répétitions de son opéra, *Benvenuto Cellini*, dont la première représentation est prochaine.

*** La santé de Stephen Heller est complétement rétablie ; l'éminent artiste n'a plus qu'à réparer le temps perdu.

*** Thalberg partira bientôt pour l'Amérique ; il a déjà contracté plusieurs engagements importants avec les grandes villes des États-Unis.

*** Henri Herz avait été assigné à la septième Chambre du tribunal de première instance, pour avoir laissé chanter, dans la salle de ses concerts, une romance inédite de M. Delsarte. A l'audience, M. Delsarte s'est présenté et a déclaré qu'il n'avait nullement autorisé la poursuite, et l'agent de la Société des compositeurs et autres artistes ne l'ayant pas reprise en son nom, M. Henri Herz a été renvoyé des fins de la plainte.

*** La Société Sainte-Cécile donnera son troisième concert d'abonnement le dimanche 15 février, à 2 heures de l'après-midi, dans la salle Ste-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 *bis*. En voici le programme : 1. Ouverture et final du premier acte d'*Oberon*, de Weber ; air chanté par Mme Ugalde ; duo chanté par Mme Ugalde et Mlle J. Vavasseur ; chœur. — 2. Symphonie en *sol* mineur, de Mozart. — 3. Tyrolienne de *Betly*, chantée par Mme Ugalde. — 4. Chœur gaulois, de M. Gounod. — 5. Ouverture de *Naïm*, de Reber. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers. Les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Mlle de Malleville reprendra dimanche prochain, 14 février, ses séances de musique de chambre. Voici le programme de la première, qui aura lieu dans les salons de Pleyel : 1. Concerto de piano en *la* mineur, accompagné du double quatuor, de Mozart. — 2° Andante et final de la sonate en *ut* majeur, de Beethoven. — 3° Grand trio, piano, violon, violoncelle, dédié à l'archiduc Rodolphe, de Beethoven. — 4. Quintetto en *ré* majeur, pour instruments à cordes, de Mozart. — 5. Sonate, piano et violon, dédiée à Kreutzer, de Beethoven. — 6. Allegro, piano seul, de Scarlati. — Allegro de la sonate en *la* mineur, de Mozart. — On entendra MM. Maurin, Mas, Casimir Ney, Lebouc et Gouffé.

*** Dans la seconde matinée de M. Emile Ettling, donnée le dimanche 1er février, on a beaucoup applaudi le trio sur la *Favorite*, pour piano, violon et violoncelle, exécuté par Mlle Ettling, M. Rignault et un amateur ; une romance avec accompagnement de hautbois par Verroust, qui a aussi exécuté un charmant morceau de sa composition ; un solo de violoncelle, de M. Rignault, et des études de Goria, jouées par lui-même. MM. Michel, Lyon, Henrion et Malézieux s'étaient chargés de la partie vocale.

*** Le tribunal civil de Bruxelles vient de prononcer le divorce de Mme Hillen, ex-première chanteuse des théâtres de Lyon, qui avait épousé, il y a déjà quelque temps, M. Van Praeg. Ce dernier était parti le lendemain de ses noces pour les Indes, sans laisser à sa femme ni lettre, ni information d'aucune espèce.

*** L'*Almanach des spectacles*, qui vécut si longues années et qui n'aurait pas dû mourir, vient de renaître sous la direction de M. Palianti, si connu par ses belles et utiles mises en scène des ouvrages en vogue. Nous consacrerons un article spécial à cette intéressante publication.

*** Sous le titre de *Mission morale de l'art*, M. Auguste Boulland vient de publier un volume consacré aux études les plus élevées et les plus vastes. Nous nous réservons d'en parler avec détail dans l'un de nos prochains numéros.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon*, 28 janvier. — Avec le *Prophète*, dont le succès s'accroît d'une manière miraculeuse à chaque représentation, le public vient encore applaudir, à la reprise de l'*Ambassadrice*, ce charmant opéra de MM. Auber, Mlles Lavoye, Cœuriot et Gautrot, secondées par M. Fromant et Dubosc. Ce dernier a représenté convenablement l'*impresario* Fortunatus; il a surtout fort bien dit son air d'entrée au premier acte. Après le *Caïd* est venue la *Fée aux roses*. Dans ces deux opéras comiques, Bonnesseur, Bineau, sont justement applaudis, et Mlles Lavoye, Gautrot et Cœuriot reçoivent aussi des ovations méritées. Mais rien n'égale la vogue du *Prophète*, et je crois que jamais théâtre ne fut témoin d'un empressement plus grand que celui qui se fait remarquer deux fois la semaine aux représentations de ce grand opéra. Chacun veut connaître, comme inspiration musicale et comme travail harmonique, l'œuvre d'un grand génie. Le rôle de Fidès, qui semble avoir été écrit pour Mlle Adeline Lacombe, donne à cette première chanteuse les moyens de développer avec éclat sa voix si puissante et ses expressions du cœur si dramatiques. L'amour maternel, l'indignation, la tendresse, en un mot, tous les sentiments que Fidès éprouve, sont rendus d'une manière remarquable par cette excellente actrice. Aussi, lundi soir, au milieu d'une salve d'applaudissements, est tombé à ses pieds un magnifique bouquet. Mlles Lacombe et Cœuriot, dans le personnage de Berthe, se sont montrées aussi bonnes tragédiennes qu'habiles cantatrices. On a encore vivement applaudi Bonnesseur, Ismaël et Bineau, qui ont parfaitement interprété les rôles des trois anabaptistes. L'exécution, complétement satisfaisante, est on ne peut plus digne de l'œuvre, encadrée de décorations splendides.

*** *Marseille*, 31 janvier. — Le succès de *Mosquita*, de Boisselot, se continue et s'augmente. A la dernière représentation, qui s'était fait remarquer par l'ensemble, une ovation a été décernée à tous les premiers sujets; un splendide bouquet a été remis à Mme Charton par l'entremise de M. Bouvard : il lui était offert par une réunion d'amateurs bien connus au Grand-Théâtre. — Le *Joseph*, de Méhul, dont la reprise datait de l'année dernière, vient d'être encore remis à la scène, mais avec une notable infériorité d'exécution.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — On annonce pour le 17 février un concert dans lequel on entendra un *Requiem*, en commémoration de feu le prince Waldemar de Prusse. Cette composition, qu'on attribue à M. de L..., dilettante d'un talent éminent, sera exécutée par la chapelle royale et la réunion de chant Stern; les soli seront chantés par Mmes Wagner et Leo, et par MM. Formes et Krause. — Le 2 février a eu lieu un grand concert au profit de la réunion Gustave-Adolphe; on y a exécuté l'oratorio de Naumann; *le Christ, messager de paix*, sous la direction de l'auteur.

*** *Vienne*. — Le duc de Saxe-Cobourg-Gotha, l'auteur de *Casilda*, vient d'allouer à l'académie de musique une subvention annuelle d'un chiffre assez élevé pour six années. Le 2 février on a exécuté dans l'église Saint-Charles une *missa solennis*, écrite par lord Westmoreland. — L'Opéra-Italien ouvre le 15 mars prochain; on représentera deux opéras nouveaux écrits pour cette saison : *Il Marito e l'Amante*, de Ricci, et *Gaston de Chanley*, de Capecelatro. La troupe se compose des prime donne : Mmes Albertini, Maray, Medoni et Demeric : des ténors Fraschini et Boccardé; des barytons Debassini et Ferri; basse-taille : Mitrowich; premier bouffe, Scalese; pour le ballet, Fanny Cerrito. — Mme Lagrange est engagée ici pour six mois, à raison de 12,000 florins.

*** *Weimar*. — Au prochain concert de la cour on exécutera l'admirable musique de Meyerbeer composée pour le drame de *Struensée*, avec un texte explicatif, sous la direction de Liszt.

*** *Hambourg*. — Mme Lagrange a clos ses brillantes représentations. On annonce Mme Sontag pour le mois de mars. Mlle Fanny Essler, qui se fait appeler aujourd'hui Mme Elssler, vit dans la retraite la plus absolue.

*** *Manich*. — Au théâtre particulier du roi on doit représenter incessamment l'opéra de Mercadante : *Elisa e Claudio*, dans lequel le prince Adalbert jouera le rôle principal. Le prince, qui possède une fort belle basse-taille, a fait ses études musicales sous la direction de MM. Pellegrini et Pentenvieltz. M. Lachner a refusé le brillant engagement qui lui avait été offert à Vienne; il conserve ses fonctions à notre théâtre; ses appointements ont été portés à 4,000 florins.

*** *Barcelone*, 1er jévrier. — Trois opéras seulement ont été repris ici depuis un mois, *Norma*, *Ernani* et *Attila*. Le marasme règne dans nos théâtres : les artistes sont trop faibles et les ouvrages trop vieux, d'où il suit nécessairement que les salles restent vides.

*** *Lisbonne*, 17 janvier. — Rien de moins brillant que la situation artistique du théâtre San-Carlos, livré à une troupe italienne d'une nullité absolue, sauf une jeune et jolie personne, la sympathique Sannazaro. Par sa voix mélodieuse, expressive, par son jeu dramatique, elle a seule le privilége de faire trève aux sifflets, qui n'ont cessé depuis l'ouverture. Elle a débuté dans la *Nina Pazza*, de Coppola, et joue en ce moment avec un grand succès la *Saffo*, de Pacini. On parle du retour de Mme Stoltz; puisse-t-elle amener à sa suite un renfort de talents! Ce qu'il y a de singulier, c'est que, malgré une décadence notoire, le théâtre ne désemplit pas. On assure que le gouvernement est résolu à retirer la subvention de 130,000 fr., qu'il donne pour sept mois d'exercice.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

THÉATRE ROYAL FRANÇAIS A LA HAYE.

D'après les ordres de Sa Majesté, les commissaires du roi près des théâtres royaux ont résilié les différents engagements pour le Théâtre royal français à la Haye, à dater de la fin de l'année théâtrale courante, c'est-à-dire, à dater du 31 mai prochain. A partir de ce jour les bâtiments du Théâtre royal serviront aux représentations du Théâtre national.

La Haye, le 1er février 1852.

Les Commissaires susdits,
J. W. HOLTROP, C. FALCH.

En vente chez COLOMBIER, éditeur, 6, rue Vivienne,

OUVRAGES POUR LE PIANO

DE

RICHARD MULDER

LE MENUET, var., étude . . . . . 6 »
FÊTE STYRIENNE, valse, caprice. . . . . 6 »

En vente chez A. GRUS, éditeur, 31, boulevart Bonne-Nouvelle,

RICHARD MULDER

LE GALOUBET, danse provençale. 7 50
GAITÉS CHAMPÊTRES, caprice 7 50

En vente chez LEDUC, éditeur, 18, rue Vivienne,

RICHARD MULDER

LE TAMBOUR DE BASQUE 7 50
RÊVE D'ESPOIR, andante, caprice. . . . . 6 »
FÊTE AU LIDO, barcarolle, caprice 7 50

CHEZ FLAXLAND, EDITEUR, 4 PLACE DE LA MADELEINE,

ALBUM DE DANSE

DE

CHARLES SIVARD

CONTENANT :

QUADRILLE, VALSE, POLKA, REDOWA, GLOP, ETC.

Orné de gravures.

CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 103,

LE RÉPERTOIRE DES THÉATRES

CATALOGUE COMPLET DES

GRANDES PARTITIONS ET PARTIES D'ORCHESTRE.

AUBER. Actéon, 1 acte . . . . . 100 »
— Parties d'orchestre. 100 »
— Ambassadrice (l'), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Barcarolle (la), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Bergère châtelaine (la). . *fondu*, { 3 actes . . . . . 200 » / parties d'orchestre 200 »
— Chaperons blancs (les), 3 actes . . . . . 400 »
Fondu, parties d'orchestre.. 400 »
— Cheval de bronze (le), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Diamants de la couronne (les), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Dieu et la Bayadère (le), 2 actes . . . . . 200 »
— Domino noir (le), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Duc d'Olonne (le), 3 actes . . . . . 400 »
Fondu, parties d'orchestre.. 400 »
— Enfant prodigue (l'), 5 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Fiancée (la), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Fra Diavolo, 3 actes. . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Gustave ou le Bal masqué, 5 actes . . . . . 400 »
— Haydée ou le Secret, 3 actes. . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Lac des Fées (le), 5 actes . . . . . 400 »
— Lestocq, 4 actes. . . . . 400 »
— *Fondu*, parties d'orchestre. 400 »
— Muette de Portici (la), 5 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Part du Diable (la), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre 400 »
— les rôles, chaque . . . . . 50 »
— Philtre (le), 2 actes . . . . . 300 »
— Parties d'orchestre. 300 »
— Serment (le) ou les Faux Monnayeurs, 3 actes . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Sirène (la), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Zanetta, 3 actes. . . . . 400 »
— *Fondu*, parties d'orchestre.. 400 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges, 3 actes . . . . . 400 »
ADAM. Giralda, 3 actes . . . . . 300 »
— Parties d'orchestre.. 300 »
— Proscrit (le), 3 actes . . . . . 300 »
— Parties d'orchestre. 300 »
— Postillon de Lonjumeau (le), 3 actes. . . . . 300 »
— Parties d'orchestre. 300 »
— Régine, 2 actes . . . . . 200 »
— Parties d'orchestre. 200 »
BAZIN. Malheur d'être jolie (le), 1 acte . . . . . 150 »
— Trompette de M. le prince (le), 1 acte . . . . . 150 »
— Parties d'orchestre.. 150 »
BEETHOVEN. Cristo sull' Oliveto . . . . . 80 »
— Fidelio, 3 actes . . . . . 200 »
BERTIN (Mlle). Loup-Garou (le), 1 acte . . . . . 80 »
— Parties d'orchestre. 80 »
BOURGES (Maurice). Sultana, 1 acte, parties d'orchestre. . . 80 »
DONIZETTI. Favorite (la), 4 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
GOMIS. Revenant (le), 3 actes . . . . . 200 »
— Parties d'orchestre. 200 »
HALÉVY. Artisan (l'), 1 acte. . . . . 80 »
— Parties d'orchestre. 80 »
— Charles VI, 5 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Dame de Pique (la), 3 actes . . . . . 300 »
— Parties d'orchestre. 300 »
— Dilettante d'Avignon (le), 1 acte . . . . . 80 »
— Parties d'orchestre. 80 »
HALÉVY. Eclair (l'), 3 actes. . . . . 300 »
— Parties d'orchestre. 300 »
— Fée aux Roses (la), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Guido et Ginevra, 5 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Guitarrero (le), 3 actes . . . . . 300 »
— Parties d'orchestre. 300 »
— Juive (la), 5 actes. . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Langue musicale (la), 1 acte . . . . . 80 »
— Parties d'orchestre. 80 »
— Mousquetaires de la reine (les), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Prométhée enchaîné. . . . . .
— Reine de Chypre (la), 5 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Shérif (le), 3 actes . . . . . 200 »
— Parties d'orchestre. 200 »
— Treize (les), 3 actes. . . . . 200 »
— Parties d'orchestre. 200 »
— Val d'Andorre (le), 3 actes. . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
HÉROLD et **HALÉVY.** Ludovic, 2 actes . . . . . 150 »
— Parties d'orchestre. 150 »
HÉROLD. Illusion (l') . . . . . 100 »
— Parties d'orchestre. 100 »
— Pré aux Clercs (le), 3 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
LOUIS (N.). Marie-Thérèse, 4 actes. . . . . net. 100 »
— Parties d'orchestre, net. 100 »
LABARRE. Aspirant de marine (l'), 1 acte. . . . . 80 »
— Parties d'orchestre. 80 »
— Deux familles (les). . . *fondu*, { 3 actes . . . . . 200 » / parties d'orchestre 200 »
MÉHUL. Valentine de Milan, 3 actes . . . . . 200 »
— Parties d'orchestre. 200 »
MENDELSSOHN. Elie, oratorio, grande partition. . . . net. 80 »
MEYERBEER. Huguenots (les), 5 actes. . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Prophète (le), 5 actes. . . . . net. 200 »
— Parties d'orchestre, net. 200 »
— Robert le Diable, 5 actes . . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 400 »
— Struensée. . . . . .
NICOLO. Billet de loterie (le). . . *fondu*, { 1 acte . . . . . 80 » / parties d'orchestre 80 »
— Cendrillon . . . . . *fondu*, { 3 actes . . . . . 200 » / parties d'orchestre 200 »
— Jeannot et Colin . . . . *fondu*, { 3 actes . . . . . 200 » / parties d'orchestre 200 »
— Joconde . . . . . *fondu*, { 3 actes. . . . . 200 » / parties d'orchestre 200 »
— Rendez-vous bourgeois (les), 1 acte . . . . . 80 »
— Parties d'orchestre. 80 »
ONSLOW (Georges). Colporteur (le), 3 actes . . . . . 200 »
— Parties séparées. 200 »
PRÉVOST (E.). Cosimo, 2 actes. . . . . 150 »
— Parties d'orchestre. 150 »
ROSSINI. Comte Ory (le), 2 actes . . . . . 300 »
— Parties d'orchestre. 300 »
— Guillaume Tell, 4 actes. . . . . 400 »
— Parties d'orchestre. 600 »
— Moïse, 4 actes. . . . . 400 »
— Robert Bruce, 3 actes . . . . . 400 »
— *Fondu*, parties d'orchestre. 400 »
— Siége de Corinthe (le), 3 actes. . . . . 400 »
— Stabat Mater. . . . . 100 »
— Parties d'orchestre. 100 »
WEIGL. Emmeline ou la Famille suisse, 3 actes . . . . . 200 »
— Partie d'orchestre. 200 »

N. B. — *Le prix des parties supplémentaires est d'un huitième du prix des parties d'orchestre.*

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 7. 15 Février 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent-street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-National, reprise des *Visitandines*, par **Gustave Héquet**. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Un souvenir à la mémoire d'Alizard, par **Adrien de la Fage**. — Revue critique, méthode de piano, de Rosellen, par **G. Kastner**. — Correspondance, Liége. — Nouvelles et annonces.

Nos abonnés reçoivent, avec ce numéro, le Titre et les Tables de la *Revue et Gazette musicale* de l'année 1851.

THÉATRE DE L'OPÉRA NATIONAL.

Reprise des **VISITANDINES**.

C'est : reprise du *Pensionnat de jeunes demoiselles* que nous aurions dû écrire. Mais comment oublier l'ancien titre et l'œuvre primitive de Picard? Comment ne pas regretter ce travestissement après coup d'un couvent en pension, d'une mère abbesse en institutrice, d'une novice cloîtrée et qui va prononcer ses vœux, en une maîtresse d'étude qui peut sortir quand elle le voudra? Sœur Euphémie est enfermée; il faut absolument que Belfort trouve un moyen de pénétrer jusqu'à elle, ou il va la perdre pour jamais, et il n'a pas le temps de choisir. Le stratagème qu'il emploie, bien qu'un peu hardi, est donc, jusqu'à un certain point, excusable. Mais Mlle Amélie est parfaitement libre. Il n'y a qu'à lui écrire : *Me voilà*, et tout sera dit. Le déguisement de Belfort, ou Melfort, en jeune pensionnaire est donc à peu près inutile. Il n'a plus d'obstacles à vaincre, et l'on n'a plus d'inquiétude sur le dénouement.

Ce qui avait rendu l'ouvrage de Picard si piquant et si gai, c'était la peinture, assez plaisamment exécutée, d'un couvent féminin. Tous ces détails ont disparu, et le tableau d'une classe de jeunes filles habillées de blanc et ornées d'écharpes bleues ne le remplace pas.

Il est impossible que M. Edmond Seveste, dont on ne saurait contester le bon sens et l'expérience dramatique, n'ait pas senti ces inconvénients. C'est donc la crainte de se brouiller avec la censure qui lui a fait adopter la version nouvelle. Cette version avait été imaginée sous la Restauration, qui ne souffrait pas, en effet, que l'habit religieux parût sur le théâtre. Mais la censure actuelle laisse jouer tous les jours *la Favorite* et *le Domino noir*. Elle n'aurait eu, ce nous semble, aucune raison d'être plus sévère pour *les Visitandines*, que la censure impériale a autorisées jusqu'en 1814. Nous croyons donc que M. Seveste aurait pu être un peu moins prudent, et, à coup sûr, il y aurait gagné.

L'opéra de Picard et de Devienne date de 1792. A cette époque il avait deux actes. Ils en ajoutèrent un troisième en 1793, et dans ce troisième, il faut bien le dire, Picard avait pris quelques libertés qui frisaient de près la licence. Mais dès 1795 on était revenu à la pièce primitive. C'est celle-là qu'on jouait sous l'Empire, et nous ne doutons pas qu'on ne pût encore la jouer aujourd'hui.

Il nous paraît donc regrettable qu'on n'ait pas donné à M. Seveste, en temps utile, le conseil de reprendre purement et simplement les *Visitandines*. Son succès surait été, selon toute apparence, plus grand, plus durable et plus lucratif, ce qui n'est pas à dédaigner.

Laissons cela et occupons nous de ce qui nous concerne plus spécialement, nous voulons dire la partition et le compositeur.

Devienne n'a pas été seulement compositeur dramatique : c'était un exécutant fort habile et un professeur très-recherché; il jouait également bien de la flûte et du basson, et il a écrit un très-grand nombre d'œuvres instrumentales, qui ont joui, en leur temps, d'une réputation méritée. De 1789 à 1799 il a donné dix opéras comiques, dont les *Visitandines* furent le meilleur ou le plus heureux. Cet ouvrage obtint un succès immense et qui se soutint pendant vingt années. Il est impossible de supposer qu'une vogue aussi décidée, aussi constante, ne fût pas fondée sur des qualités réelles. L'à-propos, la mode, le talent d'un exécutant, ou quelque autre circonstance étrangère au mérite d'une œuvre, peuvent lui procurer une réussite éphémère; mais il n'y a aucun moyen de faire croire au public, pendant vingt ans de suite, qu'il s'amuse, si en effet il ne s'amuse pas.

Ce n'est pas sans intention que nous employons ce mot. La musique des *Visitandines* est surtout *amusante*. Non que par là nous veuillons faire entendre que la science manquât à l'auteur : il n'avait peut-être pas à sa disposition tous les procédés harmoniques de l'école allemande; il n'aurait pas lutté contre Gluck, cela est certain; mais il en savait assez pour écrire couramment, pour moduler avec grâce, pour n'avoir jamais de basses maladroites, pour n'être jamais embarrassé. L'Opéra-Comique, de son temps, n'en demandait pas davantage, et dans tous les temps, la musique devient sérieuse quand elle élève plus haut ses prétentions. Le style de Devienne est léger, facile, naturel, plein de gaîté, et souvent de finesse. On n'a qu'à lire, pour s'en convaincre, le trio : *Quoi! vous voulez coucher dans la maison;* le quatuor : *On m'a de ce billet chargé pour votre altesse*; et le morceau d'ensemble : *Regardez-moi.*

Le couplet : *Ah! de quel souvenir affreux!* et la *Gasconne*, sont passés à l'état de proverbes musicaux. Ce ne sont pas, comme dit Bartolo, *de ces grandes aria qui vont en haut, en bas, en roulant, hi, ho, ha, a, a,..... ce sont de ces petits airs qu'on chantait autrefois, et que chacun retenait facilement.* Ceux-ci, en effet, tout le monde les a répétés, tout le monde les sait par cœur, et ce succès-là en vaut bien un autre.

Il nous semble seulement que Mme Guichard, à l'Opéra-National, dit le premier un peu trop vite. Elle lui ôte ainsi une partie de sa grâce, et le rend vulgaire. Peut-être est-ce là une tradition établie au théâtre.

En ce cas nous parierions bien que la tradition se trompe. Rien n'est plus facile et plus commun que ces altérations de mouvement qui s'opèrent peu à peu sans que personne s'en doute.

Le trio : *Si je pouvais, Frontin*, etc., est remarquable à plus d'un titre ; d'abord, pour le dessin courant, exécuté par les premiers violons, et sur lequel le dialogue s'écoule si vite. Ce procédé, emprunté aux Italiens, était peu connu en France en 1790, et ce n'est pas un petit honneur pour Devienne que d'avoir été, dans cette voie, le précurseur d'Hérold et de M. Auber. On y doit remarquer encore l'*andante*, où Grégoire lit l'*Agenda de ses commissions*, passage syllabique où l'auteur ne fait que parler rapidement sur une note pendant que l'orchestre chante; on jurerait que Devienne a imité là le duo du *Mariage secret*, à la phrase *quà risparmio del bell'oro*, et cependant le chef-d'œuvre de Cimarosa n'était pas encore fait lorsque Devienne a écrit.

L'air d'Euphémie, laquelle se nomme aujourd'hui Amélie, se distingue du reste de la partition par des qualités particulières : il est élégant, noble, passionné. Le style y prend des proportions plus larges et rappelle quelques belles inspirations de Dalayrac. Il est précédé d'une grande ritournelle, où l'orchestre s'est fait justement applaudir. C'est encore une imitation italienne. On voit que Devienne avait étudié avec soin les maîtres de cette école. Le début de son ouverture le prouve de reste. C'est une phrase copiée textuellement dans Zingarelli. [L'air : *Enfant chéri des dames*, ressemble aussi un peu trop à la chanson de Papageno, dans la *Flûte enchantée*. Est-ce une rencontre, une réminiscence ou un plagiat? Grande question, qui a été vivement controversée et qu'il ne nous appartient pas de résoudre.

Il est une autre ressemblance, volontaire et non dissimulée, que nous devons signaler; c'est celle de l'ouverture et de l'introduction avec l'ouverture et l'introduction d'*Iphigénie en Tauride*. Picard a évidemment parodié Guillard, et Devienne a parodié Gluck. Dans les deux pièces, l'ouverture débute par un *andante* qui exprime le calme de la nature. Puis l'orchestre s'anime, s'agite, et peint les sifflements du vent, le bruit de la pluie, le fracas du tonnerre. La toile se lève au milieu de la symphonie, et l'on voit, là les prêtresses de Diane, ici les Visitandines, qui chantent leur frayeur, et implorent la clémence du ciel :

Grands Dieux, soyez-nous secourables !
Détournez vos foudres vengeurs !
Tonnez sur les têtes coupables.
L'innocence habite en nos cœurs.

Tel est le début de la tragédie. Picard est moins noble et plus plaisant :

Divin Sauveur ! c'est aux méchants
Qu'est réservé votre tonnerre.
En punissant le reste de la terre,
Divin Sauveur, épargnez les couvents.

Malheureusement, dans la comédie, cette scène est beaucoup trop longue, et Devienne ne peut soutenir la comparaison avec Gluck. Son orage est mal réussi. Trop de caquetage y précède la prière, qui manque de caractère et d'harmonie. L'instrumentation y est confuse et molle. C'est le contraire de Gluck. Ce défaut de l'instrumentation se reproduit, d'ailleurs, dans presque tous les morceaux. Au lieu d'aider le chanteur, elle l'embarrasse, et quelquefois l'étouffe. C'est le côté faible de Devienne, malgré l'esprit et les jolis dessins qui abondent dans ses accompagnements. L'intelligent et habile chef d'orchestre de l'Opéra-National pourrait, en retenant un peu l'ardeur de ses instrumentistes, diminuer cet inconvénient, mais non tout à fait le détruire.

Après tout, cette reprise n'en a pas été moins bien accueillie par l'auditoire. L'esprit de Devienne, et ses faciles mélodies ont été applaudis très-franchement. Il faut en remercier, dans une juste proportion, M. Biéval, à qui le costume féminin siede à merveille; M. Ribes, qui chante avec talent le rôle de Frontin, et l'acteur chargé de celui de Grégoire. C'est un des ivrognes les plus plaisants qu'il y ait au théâtre.

G. HÉQUET.

AUDITIONS MUSICALES.

M. et Mme Malibran. — M. et Mme Massart. — M. et Mme Mutel. — M. Marmontel. — M. de Bériot. — Mme de Mandeville et M. Doozan. — M. Gouffé. — Musique de la garde nationale.

De même que le *fiat lux*, la diffusion de l'art se fait dans le monde musical, la diffusion prise dans son sens didactique, comme la lumière qui s'épand en physique. Les salles de concert ne suffisent plus aux virtuoses et à leurs auditeurs. Chaque salon aristocratique ou bourgeois qui peut contenir une centaine de personnes en y joignant la salle à manger, la chambre à coucher et le cabinet de travail débarrassé, a son compositeur d'*avenir*, son ou sa pianiste *très-distingué*, son Thalberg ou sa Pleyel, son Vieuxtemps ou son Servais, son Dorus, son Leroy, son Jancourt, son Garimond, ses chanteurs de romances et de chansonnettes rivalisant Mmes Sabatier et Ponchard, ou Levassor; il n'y a que l'altoïste Ney et le corniste Vivier qui n'aient point de représentants ou de rivaux dans les séances musicales données par les amateurs de Paris. Nous leur conseillons d'aviser à cela.

Avant de signaler ce qui se trouve de bon dans cette musique de salon d'amateurs et même d'artistes, nous allons vous dire les faits et gestes du *Cercle musical et littéraire de Paris*, société de musiciens instrumentistes qui essaient de se constituer en orchestre permanent à la disposition de tout artiste étranger ou régnicole qui voudra se faire entendre dans une œuvre instrumentale ou vocale, moyennant un prix raisonnable, d'environ 300 fr. par exemple. Cet orchestre a fort bien fonctionné, dimanche passé, dans la salle Sainte-Cécile, sous la direction de M. Malibran; il a dit avec beaucoup d'ensemble et de verve les deux ouvertures d'*Eurianthe* et de *Guillaume Tell*. On a distingué dans cette dernière le solo de cor anglais joué avec un charme infini. Une autre société chorale, les *Enfants de Lutèce*, a prêté son concours au *Cercle musical et littéraire de Paris*, et a chanté avec non moins d'ensemble que de verve les *Tailleurs de pierre* et la *Saint-Hubert*. Le chef d'orchestre, M. Malibran, a exécuté le huitième et vaste concerto de Spohr, dans lequel ce chef de l'école du violon en Allemagne a fait de ce roi des instruments un brillant ténor jouant une scène de chant. Le chef d'orchestre violoniste, porteur d'un beau nom musical et difficile à soutenir, s'est bien tiré de la mission difficile d'initier un auditoire français au style un peu métaphysique de ce concerto en huit parties, du moins d'après l'analyse que nous en a donné le programme un peu romantique.

Mme Malibran, qui est aussi une pianiste distinguée, a dit avec son mari une fantaisie sur les motifs de la *Norma*, composée, arrangée par elle et le chef de la communauté conjugale, œuvre du reste bien faite et bien exécutée par l'un et par l'autre, et qui a fait grand plaisir.

Un interprète littéraire, qui devait nous dire un fragment des *Natchez*, de Châteaubriand, a fait défaut et a été remplacé par un *diseur* de vers à la voix timbrée, expressive, et qui a trouvé moyen d'être dramatique en nous racontant l'amitié vive et charmante du *Lapin* et de la *Sarcelle*, une des fables du doucereux Florian, qu'on trouve parfois bon fabuliste, même en pensant à La Fontaine.

On a entendu encore Mlle Érambert, qui a roucoulé assez hardiment les vocalises des *Plaisirs du rang suprême*, de la *Muette*; *Veux-tu ma foi*, romance composée par Mme Marie-Louise Malibran ; puis un duo de soprano et de flûte, tout cela pour la trois centième partie de ce que doit coûter l'orchestre aux artistes qui voudront en essayer.

— M. et Mme Massart donnent de brillantes soirées musicales en leur domicile éminemment artistique. Un charmant duo pour piano et violon, qu'ils ont dit ensemble; le *Concert-Stuck*, de Weber, que Mme Massart a joué chaleureusement et d'une délicatesse exquise, ont enlevé tous les applaudissements de l'auditoire; il en est cependant revenu une assez belle part à un tout jeune violoncelliste, du nom de Hildebrand, qui a exécuté avec autant de justesse que d'expression une fantaisie de son habile professeur Franchomme.

— Autre salon artistique dans lequel on entend de fort jolies choses

musicales : le maître et la maîtresse de la maison d'abord, l'un dans l'art du chant, et qui possède une voix de baryton presque ténor, e l'autre qui prouve un talent fin et distingué sur le piano, M. et Mme Mutel, enfin. Cette dernière a dit une fantaisie sur le *Désert*, de Félicien David, et un charmant duo pour piano et violoncelle avec M. Norblin, de manière à provoquer tout ce qui peut naître dans une bonne société de murmures approbateurs. M. Alfred Mutel, qui veut être absolument artiste, qui l'est même déjà, *et par droit de méthode et par droit de naissance*, car chacun est maître de suivre cette belle carrière, M. Mutel a dit avec beaucoup d'expression une *romanza della Maria di Rudens*, de Donizetti, et un fort beau duo de *Torquato Tasso*, du même compositeur, avec Mlle Nau, qui a partagé avec son partner de justes et nombreux applaudissements, qu'elle avait déjà recueillis toute seule en chantant, de sa manière pure et brillante, une cavatine italienne dite par elle précédemment.

— M. Marmontel, facteur de pianistes-merveilles, comme M. Érard est facteur de pianos merveilleux; M. Marmontel, dont la plupart des élèves, artistes faits et complets, pourront chanter plus tard la charmante romance de *Joseph*, de Méhul :

A peine au sortir de l'enfance,
Quatorze ans au plus je comptais,
Je jouais avec confiance, etc.,

M. Marmontel donne aussi, chez lui, des séances de bonne, de légère et de nouvelle musique, dans lesquelles de jeunes compositeurs peuvent se produire. De ce nombre est M. Meumann, excellent organiste, écrivain musical en bon style. Il a fait entendre, dans une des soirées de M. Marmontel, une sonate pour piano et violon, œuvre sérieuse d'un genre un peu sévère peut-être, mais dans lequel se détache un *scherzo-mazurka* qui plaît à tous par son originalité. M. Lalo, de Lille, a fait dire aussi, dans cette séance, un trio pour piano, violon et violoncelle, fort bien fait et qui a fait généralement plaisir.

— M. de Bériot, le célèbre violoniste, a donné le jour, avec sa femme, la célèbre Malibran, à un jeune homme âgé maintenant de dix-neuf ans, virtuose-né, que les lauriers de son père empêchèrent de dormir de bonne heure. Or, dans ses longues heures d'insomnie, il étudia le piano tant et si bien, qu'il est aussi habile sur cet instrument que son père l'est lui-même sur le violon, ce qui n'est pas peu dire, et ce qu'il prouvera bientôt, cependant; car, à cet âge, avec ce trop-plein de force physique et intellectuelle, on veut des juges, un auditoire à remuer, et qu'on impressionne et qui vous applaudit.

Pianiste plein de dextérité, de force et d'éclat, M. de Bériot fils est aussi compositeur à pensées claires, mélodiques et bien harmoniées. Comme sous ce ministre des finances que la mort nous a ravi, et qui disait qu'il fallait que l'impôt rendît en France tout ce qu'il peut rendre, sous les poignets et les doigts d'acier de notre jeune et vigoureux virtuose, il faut absolument qu'un piano, quel qu'il soit, rende ce qu'il peut rendre de son. Dans un prochain concert on entendra le père et le fils, que les connaisseurs croiront sans doute inspirés par le Saint-Esprit musical.

— M. Doazan et Mme de Mandeville donnent fraternellement dans leur domicile, rue de Castiglione, des matinées musicales dans lesquelles Mlle Mattmann continue à se faire entendre en véritable sœur de Mozart, de Beethoven et de Mendelssohn. Jeudi dernier, elle a dit, de ce dernier compositeur, un délicieux andante varié pour piano et violoncelle avec M. Lebouc, œuvre peu connue à Paris et qui a fait le plus grand plaisir aux auditeurs bons appréciateurs de la bonne musique, venus à cette séance en assez grand nombre. Mlle Mattmann nous a fait entendre ensuite la sonate en *fa* mineur de Beethoven, œuvre 57e, avec cette poésie admirable de douleur dont ce morceau est empreint. Mlle Mattmann ne montre point à ses auditeurs cette sensiblerie de Mlle Candeille, à qui l'on offrait à table une tranche de gigot en lui disant qu'il était très tendre, et qui répondait avec un soupir : Il n'en est que plus malheureux! Mlle Mattmann s'impressionne profondément de la bonne et belle musique, et fait passer son impressionnabilité dans l'âme de ceux qui l'écoutent; c'est d'une réelle sensibilité qu'elle est émue; c'est la pianiste qui jette le plus de fluide magnétique sur son auditoire; c'est le professeur d'esthétique le plus convaincu et le plus persuasif que nous ayons jamais entendu. Si, laissant de côté la définition en termes techniques des moyens mécaniques par lesquels la virtuose obtient de si beaux effets, on pousse une petite pointe de fantaisiste dans l'idéal de cette esthétique, de cette science des sensations, on voit, on entend, dans l'andante de cette belle sonate, le bruit monotone des cloches annonçant une cérémonie funèbre. Un père, un amant, qui sait? une âme brisée par la douleur est là, sous vos yeux, car entendre ainsi, c'est voir, et cherche à se dérober à cette sonnerie obstinée et variée en ses timbres, comme pour fêter la mort. Et puis tout à coup cette profonde mélancolie éclate en cris du cœur qui se replie sur lui-même en ses tortures; et le grand élégiste musicien et son éloquente interprète semblent se complaire dans l'expression de ces souffrances, de ces affres du trépas; car la douleur, ainsi que nous le dit le sombre Young dans ses *Nuits*, est ingénieuse à se reproduire sous mille formes; et la science des sons est le plus émouvant de tous les arts sous la plume de Beethoven et les doigts de Mlle Mattmann.

— Les mercredis de notre ami Gouffé, le contrebassiste de l'Opéra, nous représentent une sorte de mouvement perpétuel des matinées musicales dans lesquelles on entend toujours nos chefs-d'œuvre classiques, et parfois de la bonne musique moderne et nouvelle. Il faut ranger dans cette dernière catégorie un trio pour piano, violon et violoncelle de M. Adolphe Blanc, œuvre de musique facile à comprendre et agréable à entendre par la mélodie facile aussi qu'on y distingue. Une sonate quelque peu martiale pour piano et violon, et du même auteur, a été dite par lui et un jeune pianiste d'une douzaine d'années, nommé Bizet. L'œuvre et les exécutants ont été justement applaudis.

— Il faut qu'un bon journal d'art mette ses lecteurs au fait des choses passées et présentes, mais aussi des choses à venir; et c'est dans la conviction de ce devoir que nous prévenons les personnes qui aiment la musique militaire que demain, lundi, à une heure, aura lieu, dans la cour du Palais-Royal, un concours à l'effet de reformer la musique de la garde nationale. Cette question ne laisse pas que d'être intéressante; elle est complexe, car cette nouvelle organisation peut être envisagée tout à la fois sous les points de vue de l'art, de l'industrie et de l'humanité. Voici de quoi il est question : on propose de remplacer la musique dite d'harmonie, avec instruments de bois et de cuivre, qui ont fonctionné jusqu'à présent dans les légions de la garde nationale, comme dans les régiments de ligne de l'armée, par des instruments à fanfares qui sont en usage dans la cavalerie. Ce genre de musique permet de faire des économies, dit celui qui le propose; mais il est restreint sous le rapport musical et d'une sonorité monotone. Ce serait porter un coup fatal à l'industrie des nombreux facteurs d'instruments en bois, qui emploient et font vivre un grand nombre d'ouvriers; ce serait, de plus, réduire à l'inaction, disons plus, à la misère, ceux qui jouent de ces instruments, et qui, ne pouvant pas, pour ainsi dire du jour au lendemain, sonner de la trompette, du cornet à piston, quand ils ont travaillé la clarinette, seraient obligé de prendre celle de cinq pieds, s'il est permis d'employer cette plaisanterie, au détriment du calcul décimal. Une Commission militaire, assistée d'une section musicale composée d'hommes compétents, a donc été nommée pour trancher cette question, et mettre d'accord, si c'est possible, ces harmonistes, hommes d'éclat et de bruit. Ces dernières qualités l'emporteront-elles sur la variété des timbres des instruments en bois et la composition des morceaux; sur une industrie qui se trouverait ainsi anéantie, et sur l'existence de pauvres musiciens, ou plutôt de musiciens pauvres qui, par cette réforme serait fort compromise? *That is the question*, comme dit Hamlet. Au reste, nous verrons bien, ou plutôt nous entendrons, et nous jugerons aussi.

HENRI BLANCHARD.

UN SOUVENIR A LA MÉMOIRE D'ALIZARD.

Grands chanteurs, grands acteurs, que votre situation est belle et que votre gloire a d'éclat lorsque, maîtres et dispensateurs des émotions, vous dominez le public de toute la hauteur de votre talent! Les illusions que vous produisez alors sont à vous, et vos auditeurs ne s'appartiennent plus. Mais aussi, même en vous supposant une longue carrière toute pleine de succès, que cette gloire a peu de durée, et que ses rayons resplendissants sont prompts à s'obscurcir, non-seulement par suite des transformations de l'art et des caprices de la mode, mais encore par le seul fait de votre disparition de ce brillant piédestal où vous paraissiez chaque soir, de cette scène dont vous remplissiez la vaste étendue, et où des milliers de voix acclamaient vos triomphes!

Ces réflexions me sont venues à l'esprit le jour du second anniversaire de la mort d'un chanteur de haut mérite, possesseur d'un genre de voix et d'un genre de talent dont la réunion est bien rare en France, et qui, si sa carrière eût été plus longue, pouvait s'élever assez haut pour ouvrir une voie nouvelle dans laquelle tous les artistes de bon goût l'auraient suivi. J'ai nommé Alizard. Et que l'on me permette de jeter aujourd'hui quelques fleurs sur sa tombe; il suffira pour cela de rappeler les principaux faits de sa trop courte existence, en complétant ce que notre *Gazette musicale* a dit de lui au moment où il quitta ce monde.

Adolphe-Joseph-Louis Alizard n'avait point été destiné par ses parents à la profession dans laquelle il s'est distingué. Né à Paris le 29 décembre 1814, il perdit son père de bonne heure, et accompagna sa mère à Montdidier (Somme), où elle ouvrit un pensionnat de demoiselles et plaça son fils au collége de la ville, où il étudia le violon seulement comme art d'agrément. Mme Alizard ayant transporté son établissement à Beauvais en 1830, son fils la suivit et reprit ses études littéraires dans le lycée, où il eut le bonheur de rencontrer M. Victor Magnien, habile maître de violon, sous la direction duquel il fit des progrès rapides. A quinze ans il voulut cesser toute autre étude que celle de son instrument, et n'abandonna ce projet, auquel sa mère s'opposait de tout son pouvoir, que lorsque M. Magnien lui déclara que s'il ne cédait à la volonté maternelle, et s'il s'obstinait à ne vouloir pas suivre les classes du collége, il cesserait lui-même de lui donner des leçons, malgré tout le regret qu'il aurait à perdre un élève qui commençait à lui faire honneur.

Alizard vint à Paris aux vacances de 1833, dans l'espoir de se faire recevoir au Conservatoire dans une classe de violon, et en même temps de trouver une place dans un orchestre de théâtre. Il ne fut point admis, non qu'il eût mal joué sa pièce de concours; mais on jugea, peut-être avec raison, que sa taille et sa conformation physique l'empêcheraient inévitablement d'être jamais en ce genre un artiste complet. En effet, dès l'âge de dix-sept ans, il tendait singulièrement à l'obésité; ses bras étaient fort courts et ses doigts très-gros, d'où il résultait que la position du violon ne pouvait être parfaite, et que sa main gauche ne se prêtait ni à l'extension ni au rapprochement dans les sons aigus. Cependant il ne perdit pas courage et continua d'étudier sous la direction d'Urhan, qui lui fit avoir une place à l'orchestre du théâtre de la *Gaîté*. Enfin la patience lui manqua, et s'étant un jour aperçu qu'il avait une excellente voix, il résolut d'en tirer parti, d'autant plus que le peu d'argent qu'il recevait de sa mère ne pouvait lui suffire pour vivre. Il entra d'abord comme chantre aux *Missions étrangères*, qu'il quitta bientôt pour *Saint-Eustache*; il fut ensuite reçu dans les chœurs de l'Opéra, et en même temps dans la classe de chant de Banderali au Conservatoire, où il obtint le second prix au bout d'un an et le premier l'année suivante. Il fit alors à l'Opéra son début comme sujet, le 23 juin 1837, dans le rôle de Gessler, de *Guillaume Tell*, rôle expressément écrit pour un acteur, et Alizard était chanteur. Mais Alizard ne tarda pas à développer, même dans des rôles secondaires, les rares facultés dont il était doué.

Cependant, au bout de cinq ans, avide de plus amples succès, il quitta l'Opéra de Paris en 1842, et obtint un engagement en Belgique, où il chanta pendant deux années dans les villes principales. De là il se rendit en Italie pour y chanter le répertoire moderne de ce pays, et se fit entendre à Milan au théâtre de la *Scala*, où il fut assez mal accueilli; ce qui lui causa un extrême chagrin. Rentré en France, il s'engagea dans la troupe italienne de Marseille, et les succès incontestés qu'il y obtint déterminèrent le directeur de l'Opéra à le rappeler à Paris, en lui offrant les premiers rôles et un engagement de 18,000 fr., avec d'autres avantages. Il était de retour dans la capitale en 1846; ce ne fut qu'en avril 1847 qu'il fit sa rentrée dans le rôle de Bertram, de *Robert-le-Diable*, puis il joua dans le *Freischütz*, *Moïse*, les *Huguenots*, la *Favorite*, *Jérusalem*, et chanta tous ces rôles en artiste qui ne copie personne: mais il n'avait pas encore obtenu la satisfaction d'en créer un seul. Il espérait que cet avantage lui était réservé pour le *Prophète*, lorsqu'il fut attaqué, en octobre 1848, de la maladie qui, en lui faisant perdre la voix, le conduisit au tombeau. Traité successivement d'après des systèmes opposés, on pensa que le séjour des îles d'Hyères pourrait améliorer sa santé: en effet, après y être resté sept mois, il revint à Paris un peu soulagé, et l'on parlait de le réengager, lorsqu'une rechute terrible lui fit reprendre le chemin de Marseille. A peine était-il arrivé qu'il expira, le 23 janvier 1850, au moment où il entrait dans sa trente-sixième année.

Alizard possédait une magnifique voix de basse d'une étendue de deux octaves de *fa* en *fa*, parfaitement égale, et qu'il maniait avec la même facilité dans toute son étendue. La fermeté de ses intonations et son aplomb dans la mesure, qu'il ne se permettait jamais d'altérer, étaient ou ne peut plus remarquables, et ce qui est plus extraordinaire, cette voix en dépit de son volume se pliait à tous les traits d'agilité que les voix graves abordent rarement avec avantage. Il faut le dire, Alizard avait eu très-peu à faire pour ajouter à l'organe que la nature lui avait donné et dont il tirait sans effort un parti admirable: excellent musicien, il aidait puissamment aux effets d'ensemble, et jamais chanteur n'a fourni à son interlocuteur une réplique avec plus de netteté et de puissance, en sorte que l'on en était arrivé à oublier tout à fait l'absence chez lui des avantages physiques si précieux à la scène. Le contraste que sa personne offrait avec ses rôles disparaissait en présence de ce beau talent, qui réunissait à un même degré la force, la chaleur, la grâce, la noblesse du style et la justesse de l'expression.

Ses connaissances littéraires, malheureusement si rares parmi les musiciens, lui avaient inspiré le goût des livres et des curiosités musicales, et il avait dès son premier engagement rassemblé une bibliothèque peu nombreuse, mais intéressante. Il la vendit à son départ pour la Belgique et presque aussitôt commença une nouvelle collection; il annotait soigneusement ses livres et sa musique, et il eût été fort capable d'écrire pour son art avec goût et érudition. Ce penchant pour les raretés musicales et d'autres habitudes moins louables et plus dispendieuses empêchèrent Alizard de jamais songer au lendemain: aussi, lorsqu'il perdit la voix, se trouva-t-il absolument sans ressources. Bon camarade, loyal et éloigné de toute intrigue, obligeant et mettant toujours son talent à la disposition de l'infortune, il eut du moins la consolation de reconnaître que ces qualités avaient été appréciées. On n'a pas oublié que ses confrères se réunirent pour venir à son aide, et par délicatesse, lui firent tenir d'abord un secours sous le nom de la direction de l'Opéra, puis lui assignèrent une pension mensuelle qu'il devait rembourser quand il recouvrerait la voix et la santé, obligation dont, hélas! sa fin prématurée dispensa cet habile et regrettable artiste.

ADRIEN DE LA FAGE.

REVUE CRITIQUE.

Méthode de piano par H. ROSELLEN.

Non content d'écrire nombre de morceaux de musique qui sont la pâture quotidienne des jeunes élèves, M. Rosellen a voulu rédiger d'une manière sérieuse et profitable un code théorique et pratique qui fût l'*alpha* sinon l'*oméga* de l'art du pianiste. L'ouvrage qu'il a publié dans ce but répond à son dessein. Cet ouvrage, pour n'être pas conçu en vue des difficultés transcendantes de l'exécution, ne réunit pas moins les principales qualités d'un bon livre élémentaire. Il est simple, précis et méthodique. On y apprend tout ce qu'il faut savoir pour être à même un jour d'en apprendre davantage. M. Rosellen, loin de négliger les principes de l'art musical, les expose avec assez d'étendue et dans un ordre parfaitement logique. Il traite d'abord des notes, des clefs, des valeurs rhythmiques, des divers jeux de mesures; il donne aussi quelques notions sur les intervalles; de là il passe à la description du clavier et enseigne par des exercices le moyen d'y reconnaître la place des notes; ensuite il s'occupe de la position du corps et des mains et fait à ce sujet aux commençants une recommandation dont beaucoup de jeunes artistes déjà passés maîtres devraient

eux-même profiter. « Que le visage, dit-il, n'exprime jamais par des » grimaces les difficultés que rencontrent les doigts ; qu'on ne prenne » pas l'habitude de grands mouvements de bras, de corps et de tête, » qui sont complétement ridicules et disgracieux ! » Après avoir expliqué en peu de mots, mais avec clarté, le mécanisme de la formation des gammes d'après le mode majeur et le mode mineur, après avoir dit ce que l'on entend par genres et par modes, M. Rosellen parle succinctement de la syncope, de la liaison, du détaché du *pouce*, des notes d'agréments, du trille, du trémolo, des accords arpéges, des signes d'abréviations, des accents, des nuances et du mouvement.

Ensuite, il traite la question du doigter et finit par de judicieux préceptes sur la manière de s'exercer avec fruit, selon le vieil adage des gens patients, *chi va piano va sano*, c'est-à-dire en proportionnant la difficulté des morceaux au degré d'habileté où l'on est parvenu. Tout cela témoigne de l'expérience du professeur en même temps que de sa sollicitude pour les progrès des élèves. Mais pourquoi M. Rosellen n'a-t-il pas borné là ses enseignements théoriques? Ce qui va suivre ne paraîtra-t-il pas superflu dans une méthode comme la sienne? Tournons le feuillet, que voyons-nous? une main... et quelle main ! — Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, la main de Guy d'Arezzo ; ce n'est pas non plus celle de Wilhem et de l'orphéon; ce n'est pas même une jolie main de femme figurée dans la position gracieuse qu'elle doit avoir sur le clavier. Qu'est-ce donc alors alors? C'est une main, en effet ; mais une main à moitié dénudée, une main d'amphithéâtre accompagnée de sa description anatomique. De l'anatomie dans une méthode de piano !

Que diront à la vue de cet objet les jeunes filles, les femmes élégantes, qui semblent devoir patroner la méthode de M. Rosellen qui ne s'adresse pas exclusivement à des professeurs? Que diront-elles surtout quand elles entendront parler de *tendons extenseurs*, de *brides tendineuses* et d'*expansions aponévrotiques?*

Cette légère critique n'atténue en rien le mérite de l'œuvre de M. Rosellen, parce qu'elle concerne un objet tout à fait étranger au contenu ordinaire d'une méthode de piano. Du reste, l'auteur n'y consacre qu'une page, et cette page est immédiatement suivie d'une excellente partie pratique à laquelle on ne peut que donner des éloges. — Commencer par des exercices de mécanisme, donner ensuite la gamme et faire succéder à celle-ci des morceaux de musique courts, faciles et mélodieux ; répéter cela dans tous les tons diésés et bémolisés, en augmentant peu à peu les difficultés d'expression et d'exécution ; tel est le secret du plan de M. Rosellen, que je juge d'autant plus favorable aux progrès des élèves, qu'il place à côté du labeur amer des gammes et des exercices, le délassement immédiat des petits airs que l'on apprend et que l'on retient ainsi de la sorte sans peine. — La partie pratique dont je parle est extrêmement complète, quoique élementaire. On y trouve toutes les espèces de gammes imaginables : gammes chromatiques, gammes par mouvement contraire, gammes à la dixième, gamme en tierces, en octaves, etc.; on y trouve aussi toutes sortes de traits, de batteries et d'arpéges destinés à faire l'éducation des doigts. Enfin, les morceaux de musique, les études qui fournissent l'occasion d'appliquer agréablement les règles, sont d'un bon choix et doigtés avec soin. Je pense donc que M. Rosellen a rempli les principales conditions de son programme; je pense que sa méthode, tout en restant claire, simple et graduée, initiera dès le début ses élèves aux bonnes habitudes du mécanisme, et les conduira progressivement et rapidement à une parfaite exécution. GEORGES KASTNER.

CORRESPONDANCE.

Liége, 8 février 1852.

Le corps enseignant du Conservatoire vient de faire une perte sensible dans la personne de M. Henchenne, décédé à un âge assez avancé. Attaché à cet établissement dès son organisation, en 1827, comme professeur de flûte, il avait formé de brillants élèves, preuves irrécusables d'un talent réel. M. Reichert, de Bruxelles, serait, dit-on, appelé à lui succéder. On aurait qu'à s'applaudir de ce choix heureux.

On parle aussi de la réintégration probable et prochaine, dans ses fonctions, restées vacantes depuis 1851, de M. Géraldy, ex-professeur de chant italien aux Conservatoires royaux de Bruxelles et de Liége.

La Société de la Grande-Harmonie a donné, le 30 janvier, un grand concert vocal et instrumental. Le corps d'harmonie s'est produit dans l'ouverture de la *Fête des chasseurs*, de Rietmeyer, dans un pot-pourri du *Songe d'une nuit d'été*, dans l'ouverture arrangée de *Robin des Bois*, et dans un pot-pourri de *Nabucodonosor*. La première ouverture, seule, a été convenablement rendue; pour le reste, on aurait voulu des nuances mieux saisies et un mouvement plus pressé; c'eût été moins dénaturer le caractère que tout compositeur entend imprimer à son œuvre. — Parmi les autres morceaux du programme, je signalerai une grande fantaisie de la *Juive*, de E. Prudent, et une étude, de Ch. Meyer, exécutés par M. Dupuis, médailliste du concours de piano de 1851, et professeur de violon à notre Conservatoire. L'*étude* a été fort bien jouée ; quant à la *fantaisie*, tout habile qu'ait été l'exécution, elle aurait dû révéler plus de sentiment. — Un autre virtuose, M. Zeiss, trompette solo de l'orchestre du Théâtre de la Reine, à Londres, a fait entendre l'air de *Grâce*, de *Robert-le-Diable*, et une grande polka ; on a admiré la qualité et la douce ampleur du son qu'il tire de la trompette à pistons, et la prestesse de son beau mécanisme dans les difficultés.

Ce qui fait actuellement palpiter d'impatience le dilettantisme liégeois, c'est l'attente du *festival-concert* que le Conservatoire, sous la direction de M. Daussoigne-Méhul, donnera le 28 au Théâtre-Royal avec la coopération de sociétés de chant et d'artistes distingués. Entre autres numéros du programme, on cite des morceaux du *Messie* et de la *Création*.

Depuis le mois d'octobre, époque de l'ouverture de la campagne théâtrale, le théâtre lyrique a couru de pénibles bordées. On a eu plusieurs chutes à enregistrer, quoique l'ancienne sévérité locale se soit beaucoup adoucie depuis quelques années, tempérée par le refus d'un subside communal affecté antérieurement à cette entreprise. Maintenant nous possédons une troupe convenable, si Mme Hébert-Massy, demeure parmi nous, ainsi qu'on l'espère. — L'ancien répertoire vient de fournir deux bonnes reprises : le *Petit Chaperon Rouge* et *Zampa*. M. Martin, ex-baryton du théâtre de Bruxelles, s'est avantageusement tiré du rôle de Zampa; sa voix agréable et étendue laisse toutefois désirer une respiration moins défectueuse et plus de travail. — Quatre représentations récentes des *Monténégrins* nous ont initiés à cette partition, qui n'a pu encore se concilier tous les suffrages. Le ténor, M. Cheuest, sans avoir une voix très-fraiche, s'est acquitté du personnage de Sergis en chanteur intelligent, qui serait correct s'il articulait mieux, et si quelquefois il était moins *forcé*. Dans le rôle de Ziska, M. Van Huffelen, première basse ou plutôt basse chantante, a fait preuve de talent; la manière de chanter de cet artiste, bien qu'il ait une voix blanche et conséquemment peu sympathique, dénote un bon musicien. — Mme Quirot, première chanteuse, chargée du rôle de Béatrix, manie la voix avec science, mais le volume en est insuffisant. — L'orchestre et son chef, M. Désiré, ont droit à des éloges dans les diverses pages musicales interprétées jusqu'à présent.

J'ai cité Mme Hébert-Massy : chacune de ses apparitions dans les *Diamants de la couronne*, dans *Lucie*, dans *Haydée*, dans la *Fille du régiment*, a été sanctionnée par un succès : la prima donna le mérite par sa jolie voix, par son excellente méthode et par le bon goût de ses vocalises.

M. A. Dupont, pianiste, ancien lauréat médailliste de la classe de M. Jalheau de notre Conservatoire, le meilleur élève qu'ait formé ce professeur distingué et qui soit sorti de cet établissement, est parti cette semaine pour l'Allemagne. Après s'être fait entendre au *Cercle artistique* de Bruxelles, il s'était rendu en Angleterre, où il a donné dans le courant de janvier, à Brighton, à Southampton, à Liverpool, à Londres, etc., plusieurs concerts alimentés par des improvisations et par quelques-unes de ses propres compositions : un concerto, une étude pastorale et un galop fantastique : elles ont produit le plus grand effet, constaté par les journaux du pays, qui ont proclamé à la fois le mérite du compositeur et de l'exécutant. Les mêmes succès attendent, sans doute, le jeune artiste liégeois dans sa tournée en Allemagne ; il en reviendra au mois d'avril pour retourner à Londres, où il a contracté un double engagement pour une série de concerts avec la Société de *Beethoven-Quartett* et avec celle de l'*Union musicale*. Z.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Dimanche dernier la *Reine de Chypre* avait attiré la foule. Roger a supérieurement chanté le rôle de Gérard, et Mlle Masson, qui remplissait celui de Catharina, s'y est montrée fort belle. Massol, dans celui de Lusignan a obtenu son succès accoutumé. Les couplets si bien chantés par Chapuis excitent toujours l'enthousiasme.

*** La vogue de *Guillaume Tell* s'accroît de jour en jour et dépasse toutes les prévisions. Le chef-d'œuvre a été donné lundi et vendredi: à ces deux représentations la salle était comble, et tout annonce que l'empressement se soutiendra.

*** Mercredi, *le Violon du Diable* était précédé de la *Navarilla*.

*** Vendredi dernier, l'Opéra-Comique a fait relâche, et il en sera de même encore demain lundi, pour les répétitions générales du *Carillonneur de Bruges*, dont la première représentation est annoncée pour mardi prochain. Battaille remplira le rôle du carillonneur ; à côté de lui débutera Mlle Wertheimber, la brillante élève du Conservatoire. Les autres rôles seront remplis par Mlles Miolan et Révilly, MM. Boulo, Sainte-Foy et Ricquier.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, le Théâtre-Italien donnera *Fidelio*, de Beethoven. Dans l'entr'acte on exécutera la magnifique ouverture de *Léonore*.

*** Le chef-d'œuvre de Beethoven a été joué pour la quatrième fois jeudi dernier et le sera ce soir encore. Ce ne serait pas trop d'une saison entière pour l'intelligence complète d'un tel ouvrage, si en dehors des habitudes de notre public. Les artistes italiens ont aussi besoin de se mettre au diapason d'une musique pour laquelle ils ont naturellement peu de sympathie, et c'est ce qu'ils font à chaque épreuve L'exécution gagne de plus en plus, la lumière se fait et la chaleur s'augmente. Sophie Cruvelli est toujours admirable dans le rôle principal; elle y produit l'effet sans le chercher et se distingue par une pureté de style, par une dignité de gestes et de tenue qui se concilient avec la vivacité de l'émotion. Mlle Corbari, Belletti et Calzolari sont au niveau de son beau talent.

*** La Commission des auteurs dramatiques a eu, mardi dernier, l'honneur d'être reçue par le Prince Président de la République. Organe de la Commission, son honorable président, M. Viennet, a fait connaître au prince Louis Napoléon qu'elle lui apportait les témoignages de respect de l'Association tout entière, et qu'elle venait spécialement le remercier des traités internationaux récemment conclus, qui assurent aux auteurs français tous les avantages attachés à la propriété littéraire des auteurs indigènes à l'étranger. Le Président de la République a répondu qu'il était depuis longtemps dévoué aux lettres et aux arts, et qu'il attachait un grand prix à ce que sous son gouvernement, ils atteignissent au plus haut degré possible de prospérité et d'éclat; le Prince a parlé de l'utilité d'étendre ces traités, et de les conclure avec des pays *plus voisins* et *plus reproducteurs* La Commission a aussi abordé la question du droit des hospices. Le Prince s'est exprimé à ce sujet en termes bienveillants, quoique contenus par une réserve facile à expliquer.

*** La recette des théâtres subventionnés s'est élevée pendant le mois de décembre à 275,461 fr. 94 c., celle des théâtres secondaires et petits spectacles à 372,957 fr. 54 c.; celle des concerts à 65,790 fr. 05 c.; celle des curiosités à 8,593 fr. 93 c. — Total, 722,803 fr. 46 c. : 156,697 fr. 76 c. en moins que le mois précédent.

*** Après la représentation du *Roi de Bohême*, opéra comique en trois actes, donné il y a quelques jours à la Haye, le roi de Hollande a adressé à l'auteur, M. de Saint-Georges, déjà décoré de tous ses ordres, une magnifique médaille d'or à l'effigie royale, portant au revers les attributs des beaux-arts avec ces mots : *Bene merentibus*.

*** Le charmant opéra de X. Boisselot : *Mosquita la Sorcière*, qui a déjà été représenté, avec un très-grand succès, à Bruxelles, à Marseille, à Nancy, à Metz, à Genève, est à l'étude en ce moment à Nantes, à Strasbourg et à Montpellier ; sous peu de temps cet ouvrage doit être également monté à Lyon, à Toulouse, à Brest, à Bordeaux, etc., etc. Partout la nouvelle partition de l'auteur de *Ne touchez pas à la reine* obtient un véritable triomphe ; la délicieuse *Seguidille*, la gracieuse mélodie du *Bouquet*, et les deux remarquables duos du deuxième et du troisième actes sont toujours accueillis par des bis et des applaudissements frénétiques.

*** Rosenhain, l'auteur du *Démon de la Nuit*, est de retour de son voyage en Allemagne.

*** Voici des renseignements exacts sur l'accident arrivé à Gottschalk, il y a quelques semaines. Le jeune pianiste ne s'est pas cassé le bras, comme les journaux de Madrid l'ont dit et répété. Après son premier concert à Valladolid, concert dans lequel il avait été couronné et rappelé plusieurs fois sur la scène, il s'est cassé le petit doigt de la main droite, en rentrant chez lui. Cet accident, bien que très-grave, n'aura, heureusement, d'autres conséquences que de le forcer pour un temps illimité à un repos absolu. Le chirurgien, qui, dans les premiers jours, avait craint que le doigt ne se redressât pas, répond maintenant de la guérison.

*** Le premier concert donné par Mlle Clauss devait être bientôt suivi d'un second, qui aura lieu mercredi prochain, 18 février. La jeune artiste, qui s'est signalée avec tant d'éclat et posée si haut dès son début, aura pour auxiliaires des chanteurs du premier mérite, Belletti et Mlle Corbari.

*** Vivier est parti hier pour Rouen, où il doit jouer dans un grand concert au profit des crèches.

*** Léopold de Meyer donnera son concert le 10 mars prochain. Ce pianiste, d'un talent si original et si extraordinaire, jouera son *Souvenir d'Italie*, qui, dans le concert donné par Ernst, a obtenu les honneurs du bis; il fera entendre aussi plusieurs compositions nouvelles; et pour que rien ne manque à l'attrait de la séance, Ernst et son violon magique y participeront.

*** La Société philharmonique de Boulogne-sur-Mer a donné récemment une matinée des plus brillantes, dans laquelle M. Bazzini s'est fait entendre et a confirmé son droit à être classé parmi les premiers violonistes de l'époque.

*** Cédant aux prières de ses amis, Ernst va donner un troisième concert, qui est fixé au 1er mars.

*** Mlle Graever se propose de donner un second concert au commencement du mois prochain. Le programme, que nous publierons plus tard, est des plus intéressants, et promet à la jeune pianiste un succès qui égalera celui de son premier concert.

*** Le succès d'Émile Prudent, à Bruxelles, est immense. (Voyez plus loin *Chronique étrangère*.) Il en est à son quatrième concert, et va jouer aussi à Liége et à Gand. Chaque fois il est obligé de redire sa nouvelle étude le *Réveil des Fées*. Dans quelques semaines il sera de retour à Paris.

*** La Société des concerts vient de donner à Morelli la preuve d'une estime toute particulière et bien méritée en l'admettant comme sociétaire solo.

*** M. Labat, organiste de la cathédrale de Montauban, vient de faire mettre sous presse un ouvrage en deux volumes, qui aura pour titre : *Études philosophiques et morales sur l'étude de la musique*. Nous en rendrons compte dès qu'il aura paru.

*** Monseigneur l'archevêque de Paris vient d'adresser à MM. L. Clapisson et F. de Courcy une lettre remplie de compliments les plus flateurs, par laquelle il accepte la dédicace de la charmante mélodie les *Oiseaux de Notre-Dame*.

*** Aujourd'hui dimanche, la troisième séance de MM. Alard et Franchomme dans la salle Pleyel, à deux heures. En voici le programme : 1° 10° quatuor en *mi* bémol, de Beethoven ; — 2° Trio en *ut* mineur, de Beethoven : — 3° Andante varié et minuetto à la Zingarèse, de Haydn ; — 4° fragments du duo pour piano et violoncelle, de Mendelssohn ; — 5° quintette en *la*, de Mozart. — Exécutants : MM. Alard, Armingaud, Casimir Ney, Deledicque, Mlle Camille Meara.

*** D'après un journal de Milan, le nombre des opéras nouveaux donnés en Italie dans le courant de 1851 s'élève à trente ; la plupart de ces nouveautés lyriques ont été données à Naples, Turin et Florence. La renommée de la presque totalité des compositeurs n'a point encore franchi les frontières d'Italie.

*** Le douzième bal de l'Association des artistes dramatiques, donné le 7 février au théâtre de l'Opéra-Comique, n'a pas été moins brillant que productif. L'orchestre de M. Artus y a fait merveille, et les simples auditeurs n'en ont pas été moins satisfaits que les danseurs.

*** *Un amateur de violon.* — La Cour d'assises voyait comparaître, il y a peu de jours, sur ses bancs réservés au crime, un pauvre diable dévoré de l'amour de la musique et qui ne pouvait jamais résister à la vue d'un beau violon. Comme sa misère ne lui permettait pas de l'acheter, il s'arrangeait pour le prendre ; mais, cédant au remords, il finissait toujours par renvoyer le corps du délit, et s'avouer coupable. C'est ainsi que Borvillers, âgé vingt-cinq ans, fils d'un cordonnier allemand, et cordonnier lui-même par état, mais musicien avec délices, avait commis deux fois la même faute, d'abord chez un marchand de la rue du Bac, puis chez un luthier, M. Vaillant. Le violon qu'il prit chez ce dernier appartenait à M Germain, juge à Avallon. Il en joua pendant toute la nuit qui suivit le larcin, et le lendemain il le fit remettre au luthier, avec une lettre, dans laquelle il le priait d'employer à faire dire des messes les 12 fr. qu'il avait payés pour frais de réparation, sous le nom de M. Germain, véritable propriétaire. Une méchante femme, qui avait des démêlés avec Borvillers, le dénonça comme voleur; mais le jury, plus compatissant, a pris le parti de l'acquitter comme mélomane.

*** Le doyen des pianistes et peut-être de tous les musiciens, M. Elie Kurlaender, vient de mourir à Prague, dans la centième année de son âge. M. Kurlaender était né à Kœnigsberg (Prusse), et il avait passé une grande partie de sa vie à Berlin. Il fut un des premiers maîtres de musique de l'illustre Meyerbeer.

*** A partir d'aujourd'hui, nous avons un service spécial pour nos abonnés de la banlieue, qui désormais recevront notre journal le dimanche matin comme ceux de Paris

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Limoges.* — La *Fée aux roses* vient d'être jouée; elle en est à sa cinquième représentation et fait toujours de belles recettes. Mlle Charton-Guille y joue le rôle principal et y obtient un succès justement mérité.

*** *Nantes.* — Le séjour parmi nous de Léon Lecieux et Richard Mulder laissera aux dilettanti de notre ville de durables souvenirs. Plusieurs soirées particulières et deux concerts, dont le premier au grand théâtre et le second au Cercle des Arts, ont valu aux deux artistes autant d'ovations. Léon Lecieux a soulevé des applaudissements frénétiques avec ses belles fantaisies sur le *Duc d'Olonne* et *Giblay*. Richard Mulder, de son côté, a vu son succès grandir à chacune de ses apparitions. Le *Tambour de basque*, le *Galoubet* et le *Rêve d'espoir* sont des compositions remplies d'originalité et de verve qui ne ressemblent à rien de ce qui a été fait jusqu'à ce jour pour le piano, et dans son dernier concert l'habile pianiste a prouvé qu'il sait interpréter d'autre musique que la sienne, en exécutant en grand artiste le trio en *ut* mineur de Beethoven, dans lequel il a été secondé par Mmes Lecieux et Gys avec une extrême délicatesse. M. Alrrit, flûtiste d'un mérite réel; Mlle Voiron, notre gracieuse cantatrice, et Mlle Caut, chanteuse expressive et sympathique, ont contribué pour leur part à l'éclat de ces deux beaux concerts.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 11 février. — *Concert d'Emile Prudent.* — Nous avons entendu avant-hier une merveille; cette merveille, c'est le piano touché par les doigts magiques de Prudent, l'un des grands maîtres de l'art. Il y a quelque dix ans que Prudent s'était fait entendre à Bruxelles ; alors, il était admiré pour sa correction soutenue, pour son chant plein de charme, pour la distinction de son jeu; mais dix années d'études et de travail passionné l'ont placé au premier rang. Si bien peu arrivent à l'égaler, personne ne le surpasse. A la correction exquise, il a joint l'énergie et la grandeur du style au chant empreint d'une ravissante rêverie, il a ajouté l'enthousiasme contenu par le goût le plus pur. Prudent est un artiste complet, soit qu'on l'envisage dans sa carrière de compositeur, dont les productions sont considérées comme classiques, soit qu'il se montre comme exécutant. Largeur de conception, richesse d'effets, science profonde des ressources de l'instrument, pureté irréprochable de formes, sentiment élevé de l'art, telles sont les qualités brillantes de l'artiste. Les notes du chant parlent, les arpéges volent avec une rapidité mesurée, les gammes courent, se déroulant en sons perlés et égaux, les phrases se détachent de l'ensemble, distinctes, terminées toujours sans emphase, mais senties; et ces difficultés inouïes on ne les voit pas, on ne les saisit pas, tant il y a d'aisance et de grâce dans le jeu. Prudent ne se démène pas à son piano comme la pythie sur son trépied; il dédaigne le charlatanisme des contorsions et des gestes heurtés, des poses méditées; vous le voyez calme, presque immobile; à peine se douterait-on que c'est lui qui tire de l'instrument ces sons puissants qui remplissent la vaste salle, mais vous reconnaissez à son regard plein de feu qu'il est sous l'empire du sentiment le plus énergique de l'art. Prudent a exécuté dans cette belle soirée six morceaux de sa composition. Le premier, concerto-symphonie en *si* bémol, est un morceau d'une grande facture, d'une remarquable ampleur de style, où l'orchestre et le piano jouent un rôle égal; c'est une de ces rares compositions dans lesquelles se révèle le génie d'un grand artiste. Un délicieux caprice sur la *Somnambule*, où Prudent s'est inspiré de la pensée naïve et mélancolique de Bellini, a précédé une ravissante étude intitulée le *Réveil des Fées*, composition remplie de charme, de grâce, de douce fantaisie, et terminée par des notes plaquées d'une admirable effet. C'était, comme exécution, le morceau capital. Des fantaisies sur *Lucia*, sur *Guillaume Tell* (*Asile héréditaire*), ont excité à leur tour le juste enthousiasme du public. Le concert a été terminé par *les Bois*, morceau d'une originalité piquante, plein de verve, de brillants et hardis contrastes et d'une riche couleur. A la fin de chaque exécution, les applaudissements ont forcé M. Prudent de reparaître pour recevoir une nouvelle ovation. Le public fashionable, essentiellement musicien et particulièrement pianiste qui ornait la salle Sainte-Cécile, nous semble avoir décidément classé Emile Prudent parmi le très-petit nombre d'artistes dont il est permis de dire que l'exécution est complète. Dans les arts, il y a très-loin d'un certain à peu près qui exige du talent, à une vraie et irréprochable correction; et il y a peut-être plus loin encore de la correction et de l'élégance, à une exécution large, puissante, originale, qui ait le don de charmer, d'étonner et d'émouvoir. Virtuose prodigieux et excellent compositeur, Emile Prudent a été applaudi et réapplaudi, appelé et réappelé par un public d'amateurs difficiles et d'artistes éminents. On a fort admiré la belle qualité de son qu'il tire du piano, la légèreté et l'égalité parfaite de ses arpéges, de ses gammes, de ses notes redoublées, la rapidité, la précision et le mordant de ses trilles. Son jeu, presque mathématique à force de précision, est admirablement clair et limpide, et ses ruisselantes octaves sortent aussi pures que les simples notes. La main gauche, qui frappe avec une aisance rare les douzièmes, fait résonner les magnifiques pédales dont la sonorité ne nuit jamais aux arpéges brillamment accidentés du trait d'exécution. L'effet, semblable à celui des cordes les plus graves de la *contrebasse*, en est imposant et majestueux, et domine les brillants tutti exécutés par la main droite. Le fusées chromatiques, les gammes bien perlées, les arpéges doubles et bien enchaînés d'une main à l'autre, les fioritures qui se détachent en phrases mélodiques, qu'elles accompagnent par un délicieux gazouillement, produisent un effet d'autant plus magique, que, ne visant jamais à la force, Emile Prudent sait toujours varier ses nuances et ses effets, sans prétention et sans fatigue.

*** *Cassel.* — L'opéra de M. Halévy : les *Mousquetaires de la Reine*, a été représenté avec le plus beau succès au théâtre de la Cour. Les honneurs de la soirée ont été pour Mmes Meyer (Athénaïs) et Jacobsohn (Berthe).

*** *Munich.* — Vers le milieu du mois, l'*Enfant prodigue*, de M. Auber, sera représenté pour la première fois au théâtre de la Cour.

*** *Berlin.* — Le *Prophète* fait toujours chambrée complète chaque fois que cette magnifique partition est sur l'affiche. — Les deux compétiteurs pour la place de directeurs de l'académie de chant sont MM. Taubert et Naumann. Le chœur du Dôme se rend à Stettin pour y donner trois concerts. M. de Kontski est parti pour Cracovie et Lemberg. Une nouveauté intéressante fixe en ce moment l'attention du public. Mardi, 17 février, on exécutera dans la salle des concerts du *Schauspiel-Haus* un *Requiem*, composé et dédié à la mémoire du prince Waldemar de Prusse, par M. de L... : le 17 février est le jour anniversaire de la mort du prince, au service duquel M. de L... avait été attaché. Le produit de la soirée est destiné au fonds de secours du régiment des cuirassiers de la garde. Les soli seront exécutés par Mmes Wagner et Leo, MM. Formes et Krause. — M. Birch-Pfeiffer est sur le point de terminer un opéra nouveau, dont le roi de Prusse a indiqué le sujet, et dont M. de Flotow écrit la musique. La partition étant également presque achevée, cette piquante nouveauté ne tardera pas à faire son apparition au théâtre royal. — Au théâtre Fr Wilhelmstadt, l'opéra de M. Flotow, *Martha*, a été parfaitement exécuté : l'auteur assistait à la représentation.

*** *Hanovre.* — L'opéra nouveau de Marschner : *Austir*, a eu le plu éclatant succès. Le compositeur a été appelé deux fois sur la scène.

*** *Boston.* — Le jeune pianiste A. Jaëll a donné cinq concerts à Tripler-Hall, et chaque fois près de 1,000 auditeurs ont couvert le bénéficiaire d'applaudissements enthousiastes.

*** *Nouvelle-Orléans.* — La reprise de *Charles VI*, d'Halévy, a fourni à Mme Widemann l'occasion d'un nouveau triomphe, partagé par Diguet, qui a fort bien chanté le rôle du roi.

*** *New-York*, 24 janvier. — Jenny Lind, qui voulait aller pour la seconde fois à la Havane, a renoncé à ce projet et s'est décidée à retourner en Europe au printemps prochain. — Ole Bull est depuis quelques jours ici et se propose de donner une série de concerts. — La Société philharmonique allemande qui s'est formée dernièrement et qui compte parmi ses membres soixante chanteurs des deux sexes, vient d'établir ici un théâtre qu'elle a ouvert par la représentation du célèbre opéra de Lortzing, *Czar et Charpentier*. Cet ouvrage, qui, bien qu'exécuté par des dilettanti, a été rendu avec une verve et un ensemble très-rares, même chez les artistes de profession, a été accueilli avec enthousiasme par notre public, qui assistait pour la première fois à la représentation d'un opéra en langue allemande.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente, à Paris, chez A. Leduc, éditeur, rue Vivienne, 18.
Lyon, Molter-Février, rue Lafont, 4.

NOUVEAUTÉS MUSICALES POUR LE PIANO.

G. Marcailhou.	Raphaëla, grande valse brillante	5 »
—	L'Espérance, polka-mazurka	4 50
Marc Burty.	Op. 7. Premières pensées, trois mélodies	6 »
—	Op. 10. L'Angelus au village, rêverie pastorale	6 »
—	Op. 11. Le Nizam, marche indienne des Tangs	6 »

Publié par BRANDUS et Cᵉ, éditeurs,

LES VISITANDINES

OPÉRA-COMIQUE DE DEVIENNE.

Partition pour piano et chant, format in-8°,

PRIX : 8 FR., NET.

SOUS PRESSE,

Chez Brandus et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu.

DREYSCHOCK

DEUX RAPSODIES POUR LE PIANO EN DEUX SUITES,

Prix de chaque, 5 fr.

LÉON-PASCAL GERVILLE

Op. 6.	Deux Mazurkas pour le piano	4 50
Op. 7.	2ᵉ Nocturne pour le piano	5 »

GEORGES ONSLOW

33ᵉ Quintette

POUR DEUX VIOLONS, DEUX ALTOS ET VIOLONCELLE.

Op. 80. — Prix : 15 fr.

BRANDUS ET Cᵉ, EDITEURS,
103, RUE RICHELIEU.

RÉPERTOIRE DU CHANTEUR

Première série.

Collection d'Airs, Romances et Cavatines, extraits d'opéras français, pour

TÉNOR ET SOPRANO,

AMBASSADRICE (L').

Couplets. . Il était un vieux bonhomme. . . *S.* 2 50
Couplets. . Il est, dit-on, un beau jeune homme *S.* 3 »
Couplets. . Le ciel nous a placés dans des rangs *S.* 2 50
Air. . . . . Dieu! que viens-je de lire! . . *S.* 5 »
Air. . . . . Que ces murs coquets. . . . . *S.* 4 50
Air. . . . . C'est en vain que votre puissance *S.* 5 »

CHARLES VI.

Chant nat. . La France a l'horreur du servage *T.* 3 »
Romance (extr. du duo). En respect mon amour se change. . . . . *T.* 3 »
Air. . . . . C'est grand'pitié que ce roi, *transposé pour tenor* . . . . . *T.* 6 »
Air. . . . . Humble fille des champs, *transposé pour soprano* . . . . . *S.* 6 »
Mélodie. . Avec la douce chansonnette, *transposée pour tenor*. . . . *T.* 3 »
Ballade. . Chaque soir, Jeanne sur la plage. *S.* 5 »

COMTE ORY (LE).

Cavatine. . Que les destins prospères. . . *T.* 5 »
Air. . . . . Une dame de haut parage. . . *S.* 6 »
Air. . . . . En proie à la tristesse. . . . *S.* 5 »

DAME DE PIQUE (LA).

Air. . . . . Quand la blanche neige. . . *T.* 3 75
Romance et air. Créneaux que je vois apparaître *S.* 6 »
Id. (extr.) Créneaux que je vois apparaître. *S.* 3 »
Couplets. . Ces tristes retraites. . . . . *S.* 3 »
Couplets. . Non-seulement je suis bossue. . . *S.* 5 »

DIAMANTS DE LA COURONNE (LES).

Couplets. . Vivent la pluie et les voyages!. *T.* 2 50
Ballade. . . Le beau Pédrille. . . . . *S.* 2 50
Boléro. . . Dans les défilés des montagnes . *S.* 2 50
Variations. Ah! je veux briser ma chaîne. . . *S.* 3 75
Air. . . . . Non, non, fermons l'oreille. . . *S.* 3 75

DOMINO NOIR (LE).

Romance. . Le trouble et la frayeur . . . *T.* 2 50
Couplets. . Une fée, un bon ange. . . . . *S.* 3 »
Aragonaise. La belle Inès fait florès. . . . *S.* 3 »
Air. . . . . Je suis sauvée, enfin. . . . . *S.* 6 »
Couplets. . Ah! quelle nuit! le moindre bruit *S.* 3 »
Cavatine. . Mes chères sœurs. . . . . *S.* 2 50
Cantique. . Heureux qui ne respire. . . . *S.* 3 0

ÉCLAIR (L').

Couplets. La riche nature, en ces beaux climats *S.* 2 »
Grand air. Partons, la mer est belle. . . *T.* 7 50
Barcarolle. Partons, la mer est belle. . . . 3 »
Chansonnette. Prêts d'une belle, être fidèle. . *S.* 2 »
Romance. . O divine harmonie! . . . . . *S.* 2 »
Romance. . Quand de la nuit l'épais nuage. *T.* 3 »

ENFANT PRODIGUE (L').

Air. . . . . Toi, qui versas la lumière, *transposé pour tenor* . . . . . *T.* 6 »
Air . . . . L'aurore étincelante de feux. . . *S.* 7 50
Romance. . Allez, suivez votre pensée. . . *S.* 3 »
Couplets. . Dans ces séjour, où chaque jour. . *T.* 3 »
Romance. . Il est un enfant d'Israël, *transposée pour ténor* . . . . . *T.* 4 50
Romance. . Quand vient la mort menaçante *S.* 3 »
Romance. . O vallon de Gessen! ô champs . *S.* 3 »
Couplets. . Ah! dans l'Arabie, quel heureux métier . . . . . *S.* 4 50
Air. . . . . De Memphis et de Babylone. . . *S.* 6 »
Air. . . . . O honte, ô déshonneur! . . . . *T.* 7 50
Romance. . J'ai tout perdu, Seigneur. . . *T.* 3 »
Couplets. . Du soleil les feux ardents. . . . *S.* 3 75
Romance. . Dans son âme, ô mon Dieu! . . *S.* 2 50
Romance. . O campagne chérie! . . . . . *T.* 3 75

FAVORITE (LA).

Romance. . Un ange, une femme inconnue *T.* 5 »
Romance. . Un ange, une femme inconnue, *transposée pour soprano*. *S.* 5 »
Cavatine. . Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate . . . . . *T.* 5 »
Air. . . . . O mon Fernand, tous les biens de la terre . . . . . *S.* 6 »
Air. . . . . Ange si pur que dans un songe *T.* 3 75
Prière. . . Fernand, imite la clémence. . . *S.* 3 75
Air . . . . Viens, je cède éperdue. . . . *S.* 9 »

FÉE AUX ROSES (LA).

Romance. . Près de toi je crois revivre . . *S.* 4 50
Air. . . . . Des roses partout des roses . . *S.* 5 »
Romance. . En dormant, en dormant . . *S.* 3 »
Couplets. . Au temps de la jeunesse. . . . *S.* 3 75

FIANCÉE (LA).

Ballade. . . Si je suis infidèle. . . . . *S.* 2 »
Couplets. . Que de mal, de tourments . . *S.* 3 »
Cavatine. . O jour plein de charmes . . . *T.* 4 50
Couplets. . Garde à vous, avançons en silence *T.* 2 »
Tyrolienne. Montagnard ou berger. . . . *T.* 2 »
Romance. . Le ciel serein et sans nuage. . . *S.* 2 »

FRA-DIAVOLO.

Couplets. . Je voulais bien, je voulais bien. *S.* 2 50
Rondo. . . Voyez sur cette roche. . . . *T.* 2 50
Barcarolle. Le gondolier infidèle. . . . . *T.* 2 »
Barcarolle. Agnès la jouvencelle. . . . . *T.* 2 »
Couplets. . Oui c'est demain, oui c'est demain *S.* 2 50
Air. . . . . Je vois marcher sous ma bannière *T.* 4 50
Couplets. . Pour toujours, toujours, disait-elle *T.* 2 »

GUIDO ET GINÉVRA.

Romance. . Pendant la fête une inconnue. . *T.* 5 »
Grand air. Quand renaîtra la pâle aurore. *T.* 7 50

GUILLAUME TELL.

Barcarolle. Accours dans ma nacelle . . . *T.* 2 50
Air . . . . O Mathilde, idole de mon âme. *T.* 7 50
Romance. . Sombre forêt, triste désert et sauvage . . . . . *S.* 3 »
La même avec récitatif. . . . . *S.* 4 50
Air . . . . Pour notre amour plus d'espérance *S.* 5 »
Tyrolienne. Toi que l'oiseau ne suivrait pas *S.* 3 »
Air . . . . Asile héréditaire . . . . . *T.* 6 »

HAYDÉE.

Couplets. . Il dit qu'à sa noble patrie . . . *S.* 3 »
Couplets. . Ainsi que vous, ainsi que vous. *T.* 2 50
Barcarolle. Ah! que Venise est belle! . . *T.* 2 50
Air . . . . Unis par la naissance . . . . *S.* 3 »
Couplets de la brise. C'est la corvette qui, leste et coquette . . . . . *S.* 3 75
Air . . . . Je suis dans son palais . . . . *S.* 4 50
Air composé pour Mme Ugalde . . . . . *S.* 4 50
Barcarolle. Glisse, glisse, ma gondole. . . *T.* 2 50
Air . . . . Adieu donc, noble ville. . . . *T.* 2 50

HUGUENOTS (LES).

Romance. . Plus blanche que la blanc. hermine *T.* 5 »
Cavatine du page. Nobles seigneurs salut. . *S.* 3 »
Air . . . . O beau pays de la Touraine . . *S.* 7 50
Cavatine extraite de l'air. O beau pays de la Touraine . . . . . *S.* 4 50
Cavatine. . Tu l'as dit, oui tu m'aimes . . *T.* 4 50

JUIVE (LA).

Sérénade. . Loin de son amie vivre sans plaisirs *T.* 2 »
Cavatine. . Dieu, que ma voix tremblante. *T.* 4 50
Romance. . Il va venir, et d'effroi. . . . *S.* 4 50
Air . . . . Rachel, quand du Seigneur . . *T.* 7 50
Le même arrangé pour soprano. 7 50

MOISE.

Air . . . . Ah! d'une tendre mère. . . . *S.* 5 »

MUETTE DE PORTICI (LA).

Air . . . . Ah! ces cris d'allégresse . . . *T.* 4 50
Air . . . . Plaisir du rang suprême . . . *S.* 6 »
Barcarolle. Amis, la matinée est belle. . . *T.* 3 75
Air . . . . Nous triomphons, mais jour de terreur. . . . . *T.* 4 50
Air . . . . Du pauvre, seul ami fidèle . . *T.* 5 »
Cavatine. . Arbitre d'une vie. . . . . *S.* 3 75

PART DU DIABLE (LA).

Air . . . . C'est elle qui chaque jour. . . *T.* 3 75
Air. . . . . Le singulier récit que je viens d'entendre. . . . . *S.* 4 50
Romance. . Ferme ta paupière, dors, mon enfant . . . . . *S.* 3 75
Air . . . . Eh bien donc, à l'enfer il faut que je m'adresse. . . . . *T.* 3 75
Romanesco. Qu'avez-vous, comtesse? . . . *T.* 3 75
Couplets. . O philosophe ou voyageur. . . *T.* 3 »
Air . . . . Depuis longtemps est parti mon message. . . . . *S.* 6 »

PHILTRE (LE).

Air . . . . La coquetterie fait mon seul bonheur . . . . . *S.* 4 50

PRÉ-AUX-CLERCS (LE).

Air . . . . Ce soir j'arrive donc dans cette ville immense . . . . . *T.* 5 »
Romance. . Souvenirs du jeune âge. . . . *S.* 2 50
Air . . . . Jours de mon enfance. . . . . *S.* 5 »
Couplets. . Je suis prisonnière loin du beau pays . . . . . *S.* 2 50
Ronde. . . A la fleur du bel âge. . . . . *S.* 2 50

PROPHÈTE (LE).

Cavatine. . Mon cœur s'élance. . . . . *S.* 4 50
Pastorale. Pour Berthe moi je soupire . . *T.* 3 75
Arioso. . . Ah! mon fils, sois béni! *transposé pour soprano* . . . . . *S.* 3 »
Prière. . . Eternel Dieu sauveur. . . . . *T.* 4 50
Hymne triomphal. Roi du ciel et des anges *T.* 4 50
Complainte de la Mendiante. Donnez, donnez, *transposée pour soprano*. *S.* 4 50
Cavatine. . O toi qui m'abandonnes, *transposée pour soprano* . . . . . *S.* 3 75
Air . . . . Comme un éclair, ô vérité. . . *S.* 4 50
Couplets. . Versez, que tout respire l'ivresse *T.* 4 50

REINE DE CHYPRE (LA).

Romance. . Le ciel est radieux et cette vive flamme. . . . . *T.* 3 »
Air . . . . Le gondolier dans sa pauvre nacelle, *transposé pour soprano* . *S.* 6 »
Couplets. . Tout n'est dans ce bas monde qu'un jeu. . . . . *T.* 3 75
Cavatine. . Triste exilé sur la terre étrangère *T.* 3 »
Air . . . . Le voici donc enfin l'instant de la vengeance . . . . . *T.* 6 »

ROBERT LE DIABLE.

Ballade. . Jadis régnait en Normandie . . *T.* 6 »
Romance. . Va, va, va, dit-elle; va, mon enfant *S.* 5 »
Sicilienne. O fortune! à ton caprice. . . *T.* 4 »
Air . . . . En vain j'espère. . . . . *S.* 7 50
Valse infernale. Noirs démons, fantômes . *T.* 4 »
Couplets. . Quand je quittai la Normandie. . *S.* 2 »
Cavatine. . Qu'elle est belle, qu'elle est belle *T.* 2 »
Cavatine. . Robert, Robert, toi que j'aime . . *S.* 6 »

SIRÈNE (LA).

Couplets. . O Dieu des flibustiers, Dieu de la contrebande . . . . . *T.* 3 75
Air . . . . Qu'est-ce donc, mes amis, et quelle catastrophe . . . . . *T.* 4 50
Ronde. . . Prends garde, montagnarde que regarde . . . . . *S.* 3 »
Cavatine. . Ah! je n'ose pas, je n'ose pas . *S.* 3 75
Vocalise. . Voyez-vous là-bas, parmi les frimas . . . . . *S.* 4 50

SIÉGE DE CORINTHE (LE).

Air . . . . Du séjour de la lumière. . . . *S.* 4 50
Air . . . . Grand Dieu, faut-il qu'un peuple qui t'adore . . . . . *T.* 4 50

VAL D'ANDORRE (LE).

Chanson du Chevrier. Voilà le sorcier, car il existe encore, *transposée pour tenor*. . . . . *T.* 4 50
Romance. . Marguerite qui m'invite. . . . *S.* 4 50
Air . . . . Dans cette ferme hospitalière . . *T.* 6 »
Romance. . Faudra-t-il donc pâle éperdue . . *S.* 3 »
Chanson du Tambour. Tambour, toi qui guides nos pas. . . . . *T.* 4 50
Romance. . Toute la nuit suivant a trace. . *T.* 4 50

ZERLINE.

Air . . . . O Palerme, ô Sicile! *transp. pour soprano* . . . . . *S.* 6 »
Canzonetta. Achetez, achetez, voici des oranges, *transposé pour soprano* . *S.* 5 »
Air . . . . Quand l'âme indifférente . . . *S.* 5 »
Romance. . Souviens-toi de nos heureux jours *S.* 4 50
Air . . . . Victoire, ah! quelle ivresse! . . *S.* 4 50

PARIS. — IMPRIMERIE CENRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 8. | 22 Février 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Micheleen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique, le *Carillonneur de Bruges*, opéra en 3 actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Grisar (1re représentation), par **Henri Blanchard.** — Concerts : Société Sainte-Cécile, Alard et Franchomme, etc., par le même. — Vivier à Rouen. — Solfége des écoles et solfége des chanteurs, de J. Kuhn. — Notice sur un ancien livre relatif à la musique. — Correspondance, le *Prophète* à Lille. — Nouvelles et annonces.

Nos abonnés reçoivent, avec ce numéro, DEUX MAZURKAS par **Léon-Pascal GERVILLE.**

THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE.

LE CARILLONNEUR DE BRUGES,

Opéra-comique en 3 actes, paroles de M. DE SAINT-GEORGES, *partition de* M. GRISAR.

(Première représentation le 20 février 1852.)

Débuts de Mlle Wertheimber.

Comme la fameuse Geneviève de Brabant, Marie de Brabant est une princesse charmante, innocente et persécutée par Philippe II, le duc d'Albe, surnommé le tigre des Pays-Bas, et par un certain don Juan de Hermosa, gouverneur de Bruges. Marie de Brabant est donc persécutée, mais innocente jusqu'à un certain point; car, malgré les usurpateurs de son duché, qui ne sont pas de très-agréables messieurs, et qui veulent lui faire garder un célibat forcé, elle a trouvé le moyen d'avoir un héritier. Le fait est qu'il y a un enfant de fait, mais en tout bien, tout honneur, né sous l'empire de la légitimité d'un mariage secret. Ce petit duc, qu'on ne voit qu'au milieu et au dénouement de la pièce, y joue un rôle important comme l'*Orphelin de la Chine* et le Joas d'*Athalie*. C'est, en effet, sur la recognition de ce souverain en herbe qu'est basée toute l'intrigue de la pièce.

Béatrix, fille du carillonneur de la cathédrale de Bruges et sœur de lait de la princesse Marie, prend sur elle la maternité du petit prétendant à la couronne, ce qui la compromet fort aux yeux du capitaine Wilhelm, qui est sur le point de l'épouser, et qui n'en persiste pas moins à lui donner son nom, malgré la malédiction du père Mathéus Claës, le carillonneur, très-rigide sur le point d'honneur. Ce père Mathéus est un personnage singulier, excentrique et même poétique : c'est une sorte de Quasimodo qui s'exalte, se grise au son de ses cloches. Bon Flamand et patriote, il a perdu le sens de l'ouïe en voyant les Espagnols vainqueurs jeter dans la boue, du haut de la grande tour, le drapeau national; et ce sens perdu ou suspendu lui revient à la vue de cette espèce d'oriflamme qu'on porte avec honneur dans un procession, qui va bientôt être le signal de la révolte et de l'affranchissement des Brabançons.

A ces sentiments de politique, d'amour et d'héroïque amitié, viennent se joindre ceux plus gais de l'agent du duc d'Albe, le gouverneur de Bruges, le seigneur don Juan, galant suranné qui, comme son homonyme, fait de la séduction auprès de la princesse, qu'il traite avec tous les égards dus à son rang, et l'amour gauche et ridicule d'un geôlier titré. Un autre agent du Saint-Office, ayant nom l'Infernal, et qui ne justifie pas trop cette effrayante appellation ; un tavernier nommé Van Bruck, neveu du carillonneur, et la cousine de Béatrix, chanteuse populaire et marchande d'images de la sainte Vierge, qui fait trouver des maris aux jeunes filles, se meuvent aussi dans cette action, développée un peu trop consciencieusement quant à l'étendue, mais dans laquelle il y a du comique et une coupe musicale qui ne fait jamais défaut à l'auteur.

Sur ce tableau coloré des passions ardentes du moyen-âge, le compositeur a jeté des chants et une harmonie de toutes les époques. Il a tenté de faire de l'Orlando Lassus, du Bach, car il s'est essayé au style fugué dans un morceau bachique; du Grétry, du Méhul, du Boïeldieu, de l'Hérold et jusqu'à du Verdi, dans les masses vocales et les détonations de l'instrumentation. Ce qui lui a le mieux réussi, c'est quand il a fait du Grisar, de l'harmonie et de la mélodie faciles, comme dans le trio où le père Mathéus lit, dit et adresse indirectement à sa fille et à son gendre futur les versets de la Bible, répétés par Béatrix et Wilhelm, et comme dans le délicieux boléro chanté par la petite Mesengère, diamant vocal de fine ironie, broderie élégante et scintillante d'esprit, de grâce et de goût, vraie bonne fortune pour les cantatrices de salon, pour l'éditeur et les auditeurs.

L'ouverture témoigne du respect du compositeur pour la vieille et bonne forme de ces préfaces musicales ; elle se distingue par une couleur mélodramatique qui ne lui messied point par ce temps de musique vague et romantique, ou de péroraisons en galop. La mélodie principale est facile et distinguée. Ce qu'on nomme la seconde partie est peu modulée, peu travaillée et rentre trop tôt dans le ton primitif ; mais après la répétition en *ré* majeur de la mélodie principale, le triangle intervient avec goût, comme il l'avait déjà fait dans la tonalité de *la* majeur, et sur un placage harmonique des instruments à vent plein de mouvement et d'élégance. Comme il faut toujours payer tribut aux exigences de son temps, l'auteur a placé dans sa péroraison une marche et une fanfare qu'on entend plus tard dans l'ouvrage.

L'introduction, qui se compose d'une prière et de mélodies assez gracieuses, dites par Mesengère, qui vend des images saintes, n'est pas très-saillante. Beatrix survient et chante une romance en deux couplets pour voix de contralto, fort bien dits par Mlle Wertheimber, qui débutait par ce personnage dramatique : elle s'y est bien dessinée comme cantatrice dans ce chant d'un caractère large et religieux, allant du *fa* dièze au *la* avec une belle égalité de voix sur ces deux vers :

Dieu garde au malheur l'espérance
Et vous promet de meilleurs jours.

Après un trio de scène, dont il n'y a pas grand chose à dire, Mathéus, le carillonneur, vient chanter, célébrer *ses cloches gentilles* qu'il n'entend plus. C'est Battaille qui joue et chante fort bien ce rôle de Mathéus Claës : Battaille, l'acteur et le chanteur au talent si varié, qui s'est fait, dans ce nouveau personnage, une tête superbe ; Battaille qui fait rire de sa surdité, comme le bonhomme Geronimo *del Matrimonio segreto*, si bien représenté par Lablache, qui, tour-à-tour Procida et Quasimodo, inspire et terreur et pitié.

Dans un assez bon quatuor de scène un peu trop fourni d'unissons, on a remarqué la phrase mélodique dite par Wilhem à Béatrix :

C'est de l'aveu de votre père
Qu'ici je vous parle d'amour.

A la fin du premier acte, on a distingué aussi un joli morceau qui pourrait se désigner par le trio des fleurs.

Un duo d'amitié expansive et dramatique entre la princesse Marie et Béatrix ouvre le second acte. C'est après ce morceau que se trouve le *bolero* charmant que nous avons déjà cité, cette perle de mélodie enchâssée dans une harmonie légère et brillante qui en fait ressortir au mieux le caractère ibérien. Les gammes chromatiques faites par la voix en descendant sont répondues en mouvement contraire par la flûte d'une façon neuve et charmante, faites surtout par la voix flexible et pure de Mlle Miollan, qui montre dans ce joli rôle de Mesengère les deux facultés qui semblent s'exclure l'une l'autre, d'actrice et de cantatrice.

Après ce morceau, qui a été *bissé* et qui le sera probablement encore aux représentations suivantes, vient le trio des passages de la Bible lus par Mathéus. La mélodie en est simple, grave et onctueuse, paternelle et amoureuse, répétée qu'elle est par les deux amants. Ce trio gagnerait beaucoup à se voir débarrassé d'une *coda* en lieux communs de musique vocale beaucoup trop prolongée.

Ici se trouve un grand morceau d'ensemble, un septuor *con cori*, que le compositeur croit sans doute la pièce capitale de sa partition : nous pensons qu'il se trompe s'il en est ainsi. C'est du Donizetti, du Verdi ; ce n'est point de la musique dramatique profondément creusée dans le cœur humain, exprimant et la haine, et l'orgueil, et l'amour, et la vengeance, comme le final du second acte de *Montano et Stéphanie*, développant absolument la même situation que celle que M. Grisar avait à peindre. Berton me disait qu'il se trouva tout-à-coup arrêté au milieu de ce vaste morceau, sans pouvoir le continuer, et que ce ne fut qu'au bout de deux mois que l'inspiration et les idées lui revinrent à cet endroit où Montano dit :

Leonati, tous nos nœuds sont rompus;
A votre fille je renonce,
Reprenez-la, je n'en veux plus!

Le chœur des buveurs de bière par lequel commence le troisième acte du *Carillonneur de Bruges* est verveux comme si ceux qui le disent avaient bu du bourgogne ou du champagne. C'est chaud, énergique, bruyant et brillant.

Le trio entre Mathéus, Mesengère et Béatrix est dans de bonnes conditions de musique pathétique. On se prend à penser que la substitution de la main de Béatrix à celle de Mesengère, moyen simple, touchant et vrai, trouvé par le poëte, a dû bien inspirer le compositeur. Enfin des couplets d'une suave mélodie, avec accompagnement de violoncelles, sont chantés par Mlle Wertheimber, qui débutait, ainsi que nous l'avons dit, par le rôle de Béatrix, personnage dans lequel la jeune lauréate du Conservatoire prouve son aptitude à jouer le drame lyrique, comme elle nous l'avait montré dans les fragments de l'*Orphée* de Gluck. Sa carrière s'ouvre sous d'heureux auspices comme cantatrice expressive et tragédienne.

Mlle Révilly a été charmante de costume et d'intelligence dramatique dans le personnage de Marie de Brabant. MM. Sainte-Foy et Riquier jettent tout le comique dont ils sont capables, et ce n'est pas peu dire, dans leurs personnages de Van Bruck et de don Juan, et M. Boulo, toujours consciencieux et bien placé dans tous les rôles qu'on lui confie, a été dans le capitaine Wilhelm ce qu'il est partout. Complimenter le théâtre de l'Opéra-Comique sur la fraîcheur de ses costumes et la vérité de ses décors, c'est tomber dans un lieu commun de louange; mais il faut dire la vérité, toute banale qu'elle est.

HENRI BLANCHARD.

CONCERTS.

Société Sainte-Cécile. — MM. Alard et Franchomme. — La loge maçonnique des Frères-unis-inséparables. — Mlle Charlotte de Malleville. — Mlle Joséphine Hugot. — L'Œuvre des familles — Mlle Virginie Le Normand. — M. Gennaro Ferrelli. — M. Erard. — M. Roger et Mlle Clauss. — Concours de musiques militaires.

La sorte d'*instrumentistomanie* qui règne maintenant dans l'art musical a fait naître de nouveaux *dilettanti* qui ne se plaisent plus qu'aux œuvres écrites pour l'orchestre ; et ce sont surtout les symphonies et les ouvertures que ces auditeurs aiment généralement à entendre exécuter par la *Société Sainte-Cécile*, qui s'est posée en rivale redoutable de la *Société des Concerts*. La troisième séance donnée par les artistes si bien dirigés par M. Séghers, a commencé par la chaleureuse ouverture d'*Oberon*, suivie d'un duo chanté par Mme Ugalde et Mlle Vavasseur, et d'une *Ronde de nuit, en chœur, dans l'intérieur du Sérail*, ce qui forme le final du premier acte de cet opéra. L'ouverture est trop consacrée par l'admiration des amateurs pour n'avoir pas paru supérieure aux morceaux de chant qui sont venus ensuite. Quoi qu'il en soit, l'originalité de Weber s'est montrée dans les deux morceaux qui ont suivi l'ouverture et qu'on n'avait pas encore, que nous sachions, exécutés dans Paris. Les *soli* de chant ont été fort bien dits par les deux habiles cantatrices, et puis est revenue une belle œuvre instrumentale, la symphonie en *sol* mineur de Mozart. Il y aurait bien des choses à dire sur cette œuvre tout empreinte de mélancolie et de passion, dans les quatre morceaux duquel règne un peu trop cependant l'*imitation obstinée*, excepté dans le trio en *sol* majeur du *minuetto*, qui a été *bissé*. Le premier cor a failli deux fois dans ce trio, comme s'il y rencontrait ce stupide *ut* de poitrine qui a fait sombrer tous les ténors de France et de Navarre et de mille autres lieux.

Le *Rosier*, romance de J.-J. Rousseau, a été chantée avec assez de grâce, de douceur et de justesse par Mme Carmen, Mlles Rosay, Bernard et Dupuy. *Le Vin des Gaulois et la Danse de l'épée* est une légende bretonne pour voix d'homme en chœur composée par M. Gounod, et qui a de la vigueur et de l'originalité.

Mme Ugalde a dit la tyrolienne de *Betly*, de feu Donizetti, avec cette audace de vocalisation qui caractérise le talent de la *prima donna* de l'Opéra-Comique. Enfin, l'ouverture de *Naïm* a fermé ce concert intéressant. Ce morceau, comme tout ce qu'a écrit M. Reber, est bien fait, bien écrit, bien instrumenté; remarquable par la richesse et le mouvement de l'instrumentation.

— La troisième séance de musique de chambre donnée par MM. Alard et Franchomme avait attiré une aussi bonne compagnie que les précédentes. C'est toujours même style, même perfection, même fini d'exécution; c'est la vie actuelle dans la musique du passé. L'*andante* avec variations et le *minuetto alla zingarese*, d'Haydn, ont été trouvés ravissants par l'auditoire. Les fragments d'un duo pour piano et violoncelle, par Mendelssohn, musique d'une époque plus rapprochée de nous, n'ont pas produit autant d'effet que la musique d'Haydn, de Mozart et de Beethoven, ces trois génies qui semblent avoir embelli, perfectionné toutes les formes de l'art, et qui ont de si habiles interprètes en MM. Alard, Armingaud, Casimir Ney, Déledicque et Franchomme.

— La salle de concerts des artistes-musiciens, sise au boulevart Bonne-Nouvelle (ancien Diorama), offrait un coup d'œil assez pittoresque dimanche passé. On y donnait une séance musicale et quelque peu dramatique. Les artistes et plusieurs auditeurs étaient ornés, décorés de cordons bleus, rouges, de chevaliers, de commandeurs, qui nous

ont fait penser un moment que le hasard nous avait poussé au sein de quelque congrès européen. Il n'en était heureusement rien. Ces dignitaires enrubanés représentaient seulement des grands roses-croix, des frères orateurs, tuileurs, de l'ordre maçonnique, qui avaient prié leurs frères virtuoses de venir déposer sur l'autel de la bienfaisance et pour des frères malheureux, des duos, des trios, cavatines, romances, *soli*, chansonnettes, qui ont formé un charmant programme dont il est résulté un concert varié et productif. Lancer un madrigal à chacun des artistes qui ont figuré dans ce concert serait un peu long. Nous nous bornerons donc à dire qu'on a remarqué dans cette abondante et riche exhibition musicale un excellent trio de M. Bellon pour flûte, hautbois et cor anglais, fort bien dit par MM. Petiton, Blainville et Triébert; des chansonnettes villageoises, chantées délicieusement par Mme Charles Ponchard, et non moins délicieusement accompagnées sur le hautbois par ce même Triebert; la *Sentinelle*, ce chant guerrier et chevaleresque de Choron, du temps de l'empire, orné de variations de pianos, violon et guitare, par Hummel, et dit par MM. Ponchard, Franck, Léopold Dancla et Coste. MM. Panseron, comme compositeur et accompagnateur, Wartel, Bussine et Mlle Tillemont, premiers prix du Conservatoire, se sont associés, comme chanteurs et philanthropes, à cette bonne œuvre. Honneur donc à ces artistes et à la loge maçonnique des Frères-unis-inséparables!

Honneur aussi à l'*Œuvre des familles*, excellente et active institution de bienfaisance à laquelle ont bien voulu prêter le concours de leurs talents, dans un concert qui a été donné dans la salle Sainte-Cécile, Mlle Nau, Mlle Joséphine Martin, Mme Comettant, MM. Hermann-Léon, Jourdan, Chaudesaigues, Offenbach, Garimond, Batiste pour les chœurs, et Déledicque, qui a dit, en violoniste habile et distingué, la fantaisie sur la *Favorite* de son maître Alard.

— C'est surtout à Mlle Charlotte de Malleville que la qualification de virtuose habile et distinguée convient, comme pianiste disant également bien la musique classique et celle en style moderne. Cette jeune et brillante artiste a donné samedi dernier la première des quatre séances dans lesquelles elle se produit tous les ans. Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Onslow et même Scarlati, sont les auteurs qu'elle se plaît à interpréter et par lesquels elle plaît. En la félicitant de ne pas faire entendre la fantaisie moderne dans ses séances d'excellente musique, on se prend cependant à désirer de lui voir colorer d'un peu de fantaisie et de chaleur son exécution si nette et si brillante. Elle a dit, dans cette première séance, le grand trio de Beethoven, dédié à l'archiduc Rodolphe, avec toutes les finesses et la vigueur de style, d'exécution que réclame ce bel œuvre; et puis elle a joué, dignement secondé par M. Maurin, la sonate du même compositeur pour piano et violon, et dédiée à Kreutzer, de manière à provoquer de nombreux applaudissements, dont son partner a mérité une bonne part.

— Mlle Joséphine Hugot a passé d'interprète de la téléphonie de M. Sudre à l'état de cantatrice expressive et dramatique; elle prononce bien, très-bien, trop bien peut-être, les paroles parfois insignifiantes des romances sentimentales qui parsèment la plupart des programmes de concerts. Quoi qu'il en soit, elle a donné une fort jolie matinée musicale dernièrement chez Pleyel, dans laquelle elle a chanté avec goût et un profond sentiment musical, du français et de l'italien. D'intéressantes individualités musicales, que le public aime à voir se produire, se sont dessinées dans ce concert : M. Van Gelder, le violoncelliste; M. Louis Lacombe, l'habile pianiste; puis MM. Bussine jeune, Latry et Julien, noms encore peu connus du monde musical; Mme Sievers enfin, dont la renommée ne s'est pas beaucoup occupée non plus, mais qui n'en compose pas moins de fort jolies mélodies, et qui chante, et qui s'accompagne sur le piano, d'une manière élégante et brillante, des *canti toscani*, d'un compositeur qui paraît vouloir devenir à la mode, et qui a nom Gordigiani.

M. Charles Dancla, l'un de nos meilleurs violonistes, a dit dans ce concert un fort bon solo de violon de sa composition, et qui a été aussi généralement que justement applaudi. « Coup d'archet vif et brillant, jeu pur, large et plein de goût, méthode irréprochable, même dans les traits les plus osés, telles sont les qualités qui distinguent cet éminent virtuose. » Pas mal jugé, ma foi, pour un journal de province qui apprécie ainsi l'artiste parisien.

— Quelques circonlocutions que fasse notre plume dans son itinéraire à travers les programmes, il faut toujours qu'elle en revienne à signaler quelque nouveau ou nouvelle pianiste. Voici venir et monter sur l'estrade de la publicité, chez Pleyel, Mlle Virginie Le Normand, jeune virtuose d'une quinzaine d'années, au jeu vif, alerte, mouvementé, qui n'exécute guère, à ce qu'il paraît, que de la musique nouvelle. C'est peut-être le moyen de se faire un succès d'auteur, d'éditeurs et d'amateurs.

— M. Gennaro Perrelli, le pianiste sicilien dont nous avons déja parlé, a donné un concert dans la petite salle Sainte-Cécile, concert substantiel par le nombre des morceaux de musique légère. M. Perrelli possède un talent léger de pianiste, au toucher facile et gracieux; il a refait à sa manière les fantaisies sur le *Barbiere* et la *Norma* des premiers virtuoses du piano. Il en avait le droit, et il doit s'en applaudir, car on l'applaudit en écoutant ces mélodies toujours charmantes, pas trop mal arrangées; et puis M. Perrelli distribue à ses auditeurs de jolies petites pièces intitulées le *Carillon*, la *Danse albanaise*, etc., qu'il joue fort agréablement; et bénéficiaire et public se sont retirés fort contents l'un de l'autre.

— Dans une soirée artistique, et même quelque peu aristocratique, donnée par M. Erard, les choses se sont passées un peu plus sérieusement, quoique non moins agréablement. Mme la comtesse de Sparre a dit avec un profond sentiment musical une des belles mélodies de Schubert, et puis un duo de la *Gazza ladra* avec Mlle Ida Bertrand, qui a chanté ensuite un bel air de *Roméo*, de Vaccai, morceau d'un grand effet vocal et dramatique.

Rêveries et broderies, étincelles musicales scintillantes comme des pierreries, ont été jetées ensuite à cet auditoire de femmes distinguées par la harpe de Félix Godefroid, qui ne s'est jamais montré plus riche de mélodies et d'harmonie, et plus abondant en traits tout à la fois énergiques et mystérieux, suaves et brillants.

La nuit ne pouvait guère se passer sans que le piano dit aussi son mot, fût représenté chez son créateur, son père. C'est M. Léopold de Meyer qui s'est chargé d'être son interprète. Semblable à ces héros de salon, à ces petits maîtres qui s'emparent de l'attention, et tiennent on ne peut mieux le dé de la conversation, le Bosco du piano, l'escamoteur de toutes difficultés, de toute impossibilité, s'est mis à jaser de tout au moyen de ses dix, on aurait dit de ses vingt, de ses trente doigts, faisant parler le clavier, évitant sans cesse la cadence finale ou le point terminatif de la phrase pour prolonger sa brillante causerie, et tout cela s'est terminé par un coup de foudre en harmonie plaquée qui a prouvé que le virtuose sait déployer autant de vigueur que de grâce et de légèreté dans une péroraison de vague fantaisie.

— Une soirée du même genre, une sorte de nuit vénitienne, musicale et dansante, a été donnée par Roger, de l'Opéra, dans son hôtel-boudoir de la rue Turgot. L'aristocratie de l'intelligence et du talent était là, coudoyant et marchant l'égale de toutes les autres. Roger a donné le signal de l'inauguration de ce joli temple des arts et du *comfort*, en chantant une expressive mélodie. Haumann, l'habile violoniste, y a fait une brillante réapparition, et Mlle Clauss, la pianiste allemande, s'y est fait entendre aussi. Et, à propos de cette jeune virtuose, nous avons regret que l'espace ne nous permette pas d'entrer dans le détail de chacun des morceaux qu'elle a joués au second concert donné par elle mercredi dans la salle Herz. Mais qu'importe cette énumération? Ne sait-on pas son aptitude à saisir tous les styles? N'a-t-on pas apprécié tout d'abord à son premier voyage à Paris sa facilité brillante, la variété de son mécanisme, dans lequel elle puise légèreté, force et suavité, même en jouant les fugues de Bach? La ténuité de son jeu lié, de son doigter rationnel, le son plein, rond et puissant qu'elle fait rendre à la touche, la placent au rang de nos premières pianistes, et tous

ses auditeurs le lui ont bien prouvé par d'unanimes applaudissements.

— Il a beaucoup de proverbes faux, entre autres celui-ci : *Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son*, car le son d'une cloche est complexe et produit simultanément plusieurs intonations, plusieurs accords mineurs ou majeurs. C'est en vertu de ce proverbe cependant que l'état-major de la garde nationale a voulu entendre plusieurs harmonies, a mis en antagonisme la musique de la garde nationale et les instruments de cuivre fabriqués par M. Sax, qui, disait-on, offriraient la possibilité de faire des économies. La lutte a eu lieu dans la cour du Palais-Royal, lundi passé, et rien n'a manqué à ce combat artistique : officiers supérieurs et section musicale de l'Institut sur les balcons; jolies femmes sur les terrasses, venues là pour chercher des commotions nerveuses au moyen d'une harmonie cuivrée, et renforcée de grosses caisses et pas mal de tambours ; applaudissements et chuts des *romains-auditeurs* des deux partis, mais qui nous ont paru, pour être juste, plus nombreux parmi la guerrière bourgeoisie. Tout cela semblait assimiler les murs du Palais-Royal à ceux de l'antique Jéricho, ou à ce palais idéal dans lequel se rendra l'humanité tout entière pour y subir le jugement dernier, proclamé aux sons de sept trompettes retentissantes.

Sans employer les figures bibliques, M. Sax dit :

« Le maréchal Soult, ministre de la guerre en 1845, nomma à cette époque une commission chargée de la réorganisation de la musique militaire. Sax, désigné pour faire partie de cette commission, se récusa. Le résultat du concours qui eut lieu au Champ-de-Mars fut complétement favorable à ce facteur progressif pour les deux musiques d'infanterie et de cavalerie.

» Aujourd'hui, pour la garde nationale, cette question est de nouveau soulevée ; seulement, on met en lutte la musique d'infanterie et celle de cavalerie, ce qui est peu rationnel.

» On prétend, et en cela on ne dit pas la vérité, que Sax veut faire supprimer les instruments de bois dans les musiques d'infanterie. Au lieu de cela, c'étaient les deux systèmes, proposés par lui en 1845 que l'on a mis en présence. Bien loin de vouloir supprimer les *bois*, Sax vient simplement proposer aujourd'hui de nouvelles modifications, une association de timbres nouveaux enfin, mais qui n'exclut pas le moins du monde, dans l'infanterie, les instruments en bois. »

Voici la nouvelle organisation :

2 Flûtes, 2 Petites clarinettes, 6 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons militaires, 2 Saxophones sopranos en *si* bémol, 2 — altos en *mi* bémol, 2 — basses en *mi* bémol, 2 Cornets à pistons, 2 Cors à pistons, 3 Trompettes à cylindres, 3 Trombones.	Dans cette réunion d'instruments se trouve toute l'échelle des différents timbres, un orchestre complet de fanfares, et le fond de la musique militaire, c'est-à-dire ce que sont les instruments à cordes pour l'orchestre de symphonie.

Plus :

1 Petit saxhorn aigu en *si* bémol, 1 — soprano en *mi* bémol, 2 — contralto en *si* bémol, 4 — alto ténor en *mi* bémol, 2 — baryton en *si* bémol, 4 — basse en *si* bémol, 2 — contrebasses en *mi* bémol et *si* bémol.	Fanfare.
1 Grosse-caisse, 1 Caisse roulante, 2 Cymbales.	Batterie.

Sax demande : « Que serait l'orchestre de symphonie s'il n'y avait par une famille d'instruments comme celle des violons pour constituer le fond de cet ensemble ? » Eh bien, pour représenter cette famille dans la musique militaire, le facteur artiste et consciencieux propose en instruments de cuivre la seule famille complète des saxhorns, instruments qui ont le plus de puissance de son. Si la première condition de toute musique militaire est d'être vigoureuse, belliqueuse, entraînante ; si, pour éviter la monotonie, elle doit se distinguer par une grande variété de timbres, pour plaire même dans une salle de concerts, vous trouverez dans le système d'organisation ci-dessus énoncé tout ce qui plaît dans les orchestres de symphonies, moins les violons, et en plus, pour les musiques militaires, les grandes clarinettes en nombre intelligent et suffisant, une petite clarinette de plus que dans le vieux système, et les familles de saxophones et de saxhorns.

Pour en finir, nous adresserons cet argument péremptoire à M. Sax : Pourquoi n'a-t-il pas opposé à ses adversaires un orchestre formé des éléments que nous venons de mettre sous les yeux du lecteur ? Pourquoi donc a-t-il souffert que sa fanfare, qui représente un régiment, ait lutté contre un corps d'armée?... Peut-être parce qu'il savait d'avance que le *statu quo* serait maintenu.

HENRI BLANCHARD.

VIVIER A ROUEN.

C'était l'autre samedi, jour de la fête annuelle qui se donne au profit des crèches. Un concert précédait le bal, et, pour ce concert, Rouen avait levé dans Paris une petite milice auxiliaire d'artistes. Mme Gavaux-Sabatier, escortée de MM. Michel et Grignon, de l'Opéra-National, y apportait sa voix, qu'on entend souvent, mais qu'on est toujours ravi d'entendre, et Vivier, ce cor trop longtemps silencieux, mais qui ne retentit jamais sans produire un effet extraordinaire. Ce qui vient de se passer à Rouen nous en fournit une nouvelle preuve. L'impression a été vive et profonde : l'artiste lui-même l'a ressentie, et s'est presque étonné de son succès, comme la foule d'un talent dont elle ne se faisait pas l'idée.

Voici comment s'exprime Amédée Méreaux, dans un feuilleton écrit le lendemain : « Vivier n'était connu à Rouen que par sa célébrité européenne : on n'avait pas encore eu le bonheur de l'entendre. Nous le connaissions, nous, et nous n'avions pas craint, en l'annonçant, de le placer trop haut pour tout autre que pour lui !... Vivier est un artiste à part. Il a été sans modèle : il sera sans imitateurs.... Ce talent original, communicatif, cette largeur de style, ce chant plein d'expression, et ces effets harmoniques, dont il est impossible de comprendre le secret, cet ensemble merveilleux donna tout d'abord à Vivier une réputation prodigieuse, sous laquelle plus d'un artiste aurait succombé, mais avec laquelle il a sans cesse grandi.

» Vivier n'a pas eu de maître pour l'instrument dont il tire un si miraculeux parti. Qui aurait pu lui enseigner ce qu'il était appelé à créer ? Doué d'une riche et forte organisation musicale, dont il a fait preuve en écrivant plusieurs compositions vocales très-remarquables, telles que les deux mélodies *l'Oiseau mort* et *l'Enfant s'endort*, il a consacré ses puissantes facultés à l'étude d'un instrument qui n'existait pas avant lui tel qu'il nous l'a fait connaître. Son cor *harmonique*, il est bien nommé ainsi, est une merveille. Hier, après ces cantilènes qu'il chante avec tant d'âme, d'onction et de tendre mélancolie, on a été stupéfait d'entendre cette harmonie à deux, trois et quatre parties, qui sortent, on ne sait par quelle magie, de son cor enchanté.

» L'enthousiasme du public n'a pas pu se satisfaire en applaudissements, en acclamations : il a fallu un *bis*, un rappel, non plus de la personne de l'artiste seulement, mais de son talent, de son cor, et de ce morceau qui venait de ravir tout le monde. Avec une grâce du meilleur goût, et dont nous ne pouvons trop le remercier, Vivier a consenti à faire encore une fois le bonheur de son auditoire. Il est revenu jouer sa fantaisie, qu'il a ravivée par de charmantes variantes, dans lesquelles il a prolongé ces effets harmoniques, qui saisissent et dont on ne peut se rendre compte.

» Vivier laisse à Rouen de grands souvenirs. Espérons qu'il reviendra nous ravir encore, et dussions-nous, comme c'est probable, ne jamais le comprendre, nous voulons l'admirer toujours.

» N'oublions pas qu'au milieu de ces merveilles parisiennes, un ar-

tiste de notre ville a soutenu dignement l'honneur du corps des artistes de Rouen. M. Chemin a joué d'une manière très-distinguée sur le hautbois une fantaisie de sa composition, qui lui a valu de sincères et unanimes applaudissements. »

Ce qu'il ne faut pas oublier non plus, c'est que Vivier n'a pas voulu seulement enrichir les crèches par son talent, et qu'il a plus que partagé avec elles le prix d'un voyage dont il n'a gardé tout entier que l'honneur.

SOLFÉGE DES ÉCOLES ET SOLFÉGE DES CHANTEURS,

PAR J. KUHN.

On s'étonne souvent du nombre toujours croissant des méthodes. De quel droit? Il y a, dit-on, presque autant de méthodes que de professeurs. C'est qu'en effet il en doit être ainsi, surtout pour les hommes qui ont longtemps pratiqué l'enseignement avec succès et avec honneur. Parvenus à un certain point de leur carrière, ou bien à l'heure où ils la quittent, ces hommes d'art écrivent leur méthode, comme les hommes d'État, les hommes de guerre, les administrateurs écrivent leurs mémoires. Ils rédigent en un corps de doctrine le résumé de leur expérience, de leurs observations, de leurs tentatives, et ils le publient pour l'instruction de leurs successeurs, qui un jour feront comme eux.

Voici, par exemple, M. Kuhn, qui fut, tant qu'il y professa, l'une des lumières du Conservatoire de Paris, qui servait sous la bannière de l'illustre Cherubini, dont il s'honorait d'être l'élève. C'est par lui que furent posées les bases de l'enseignement élémentaire ; ce sont encore ses petits traités si simples, si clairs, si bien ordonnés, qui enseignent l'évangile musical à tous les néophytes, sans distinction de sexe ni d'âge. M. Kuhn s'est retiré de l'église militante, en ce sens qu'il a dit adieu au Conservatoire, à la grande ville, et qu'il a revu sa ville natale, Montbéliard. Pensez-vous qu'il y soit demeuré oisif? Il y a composé son *Solfége des écoles*, son *Solfége des chanteurs*. Il a mis sa retraite à profit : il a écrit ses mémoires, et puis il est revenu à Paris pour en surveiller lui-même la publication. Maintenant que Paris l'a reconquis, il le gardera peut-être, et fera bien.

Le *Solfége des écoles* a pour but principal l'enseignement collectif. Notre savant professeur était à peine à Montbéliard, département du Doubs, qu'il rêva au moyen de le traiter en petit département de la Seine. Il proposa au Conseil municipal de former un comité, par les soins duquel les enfants fussent admis au bienfait de l'éducation musicale. Le Conseil vota : le comité se forma, nomma un professeur, ouvrit une école, et en moins d'une année plus de cent enfants, garçons et filles séparément, apprirent assez de musique pour être en état d'aller, tous les dimanches, à l'église chanter des cantiques à plusieurs parties. Voilà ce que Montbéliard doit à M. Kuhn, assisté de M. Stanislas Bartosewski, le professeur choisi par le comité. Dans l'œuvre commune, M. Kuhn était la pensée, le professeur était la voix. Partout où l'épreuve sera tentée avec la même intelligence, les mêmes résultats seront obtenus. Partout où on voudra la tenter, le *Solfége des écoles* fournira la recette, en soixante et quelques pages. L'auteur ne donne pas seulement la méthode ; il y ajoute la manière de s'en servir.

Le *Solfége des chanteurs* est la suite et le complément du *Solfége des écoles*. Tout ce qui se trouve dans ce dernier se retrouve nécessairement dans l'autre ; le point de départ n'a pas changé, mais le but n'est plus le même. Il ne s'agissait d'abord que de faire des musiciens capables de chanter en chœur ; il s'agit à présent de préparer des chanteurs solistes. Et nous disons de préparer, car M. Kuhn n'a pas eu la prétention d'écrire une méthode de chant : à d'autres que lui cette tâche si habilement remplie par des maîtres qui joignent l'exemple au précepte. Il n'a voulu qu'enseigner le solfége, de telle sorte que son étude fût une véritable et raisonnable introduction à l'art du chant. Tant de fois le solfége a été accusé de fatiguer les voix, de les briser par la violence et l'exagération de ses exercices, que tous ses amis dévoués, tous ceux qui comprennent le mieux son utilité, semblent aujourd'hui s'être donné le mot pour le ramener à la condition d'innocence. M. Kuhn y a travaillé plus que personne, et nous nous dispenserons de démontrer qu'il y a réussi. Cent témoignages ont devancé le nôtre : témoignages de ses collègues, professeurs et membres du Comité des études musicales : témoignages de ses élèves les plus distingués, anciens pensionnaires du Conservatoire, parmi lesquels sont inscrits Massol, Delsarte, Révial, Roger et tant d'autres.

Le *Solfége des chanteurs*, comme le *Solfége des écoles*, se présente donc avec toutes les garanties que le public est en droit d'exiger et un auteur en mesure d'offrir. M. Kuhn pourrait dire en toute conscience: *Exegi monumentum*, si nous ne savions qu'il se réserve cette phrase sacramentelle pour un autre ouvrage qu'il achève en ce moment, et dans lequel il fera pour l'harmonie ce qu'il a fait pour le solfége. On ne saurait lui demander plus ni mieux.

P. S.

NOTICE

Sur un ancien livre relatif à la musique.

Pontus de Thyard, seigneur de Bussy, né en 1521, mort en 1605, occupe parmi les poëtes français du XVIe siècle un rang honorable. Ses *Erreurs amoureuses* (Lyon, 1555), ses *Œuvres poétiques* (Paris, 1573), sont loin d'être sans mérite (1) ; mais ce n'est pas de ses vers que nous avons à nous occuper ici.

Il publia à Lyon, en 1542, sous le titre assez bizarre et un peu obscur de *Solitaire premier ou prose de muses*, un album consacré à des considérations sur l'inspiration poétique et à des préceptes littéraires dont des pièces de vers offraient immédiatement l'exemple (2). Quelques années plus tard, on vit sortir des presses lyonnaises un *Solitaire second*, qui est demeuré ignoré de presque tous les bibliographes, et qui est devenu d'une rareté extrême. A la vente de la belle bibliothèque de M. Cailhava, en 1846, un exemplaire, objet d'une lutte acharnée de la part de plusieurs amateurs, s'éleva jusqu'au prix de 175 fr.

C'est de cette composition, entièrement consacrée à la science musicale, que nous nous proposons de parler aujourd'hui.

Le *Solitaire second* forme un volume in-4° de 160 feuillets et 10 feuillets non chiffrés. Il est imprimé avec le soin et la netteté qui caractérisent les productions typographiques des frères de Tournes. En tête, le portrait de l'auteur, barbe épaisse, longues moustaches.

On rencontre d'abord une dédicace à *Pasithée*, nom sous lequel Ponthus de Thyard déguise la dame de ses pensées. L'orthographe, de même que chez bien des auteurs du XVIe siècle, s'écarte des règles habituelles :

« Si d'une diligente solicitude jay quelquefois satisfet à votre studieus désir : j'espère que ma continuacion présente ne rencontrera » moins de gracieuse faveur aupres de votre gentil esprit, autant ami » des Mathemates, disciplines libérales et lettres plus humeines qu'en » sont ennemis certeins grossiers farineus, ignorant qu'elles servent » d'escalier pour monter au saint palais de Filozofie. »

L'ouvrage se déroule sous la forme d'un dialogue entre *Pasithée* et le *Solitaire* ; celui-ci exalte l'art auquel il a consacré ses veilles :

« La Musique me semble si vivement raporter entre nous le vrey » pourtrait de la Tempérance que l'ignorant de musique doit penser » son ame estre boiteuse et impuissante d'arriver au but que lui montre celle vertu non jamais assez louée. »

Pasithée se montre jalouse de s'instruire, et l'entretien s'engage de la façon suivante :

(1) Voir, à l'égard de cet écrivain, les *Mémoires* de Nicéron, t. XXI, p. 292, la *Bibliothèque française* de Goujet, t. XIV, p. 34 ; la *Bibliothèque poétique* de M. Viollet Leduc, t. I, p. 33, etc.

(2) Le savant auteur du *Manuel du libraire*, M. J.-C. Brunet ne mentionne pas une édition du *Solitaire premier* (Paris, Galiot-Dupré, sans date), qui s'est montrée dans quelques ventes récentes ; il n'indique vaguement qu'une édition du *Solitaire second*, 1552. Celle de 1555 lui est restée inconnue. C'est une preuve de l'excessive rareté de ces volumes, qui ne convenaient en effet qu'à un petit nombre de lecteurs

« Nonobstant que la musique soit en basse et vulgaire estime pour » ce temps, si me donnez vous envie d'en ouïr quelque chose, puis que » sa connoissance est de si excellente éficace en l'élévation de l'ame » par aliance avec la fureur poétique, et de ce, Solitaire, je vous prie » me satisfaire.

» De ce que j'en sais, Pasithée, je ne veus vous espargner la parole ; » vray est que je débatrois une chose trop confessée entre les doctes si » je ne travaillois de recueillir les argumens desquelz l'honneur, et le » mérite de la musique et de la poésie sont soutenus. Chez les anciens, » la musique servoit d'exercice pour réduire l'ame en une parfette » temperie de bonnes, louables et vertueuses meurs, esmourant et » apaisant, par une naïve puissance et secrette énergie, les passions et » afeccions, ainsi que pour l'oreille les sont estoient transportés aux » parties spirituelles.....

» Musique est une disposition de sons proporcionables, separéz par » propres intervalles, laissant aus sens et à la raison une vraie preuve » de sa consonance ; et d'autant qu'elle procède de certeins nombres et » mesures de voix et de son pour s'acomplir, elle considère les sons, » harmonies, consonances, tons, intervalles, diustemes, systemes, » genres en espèces, nuances, modulacions et autres telz mots propres » à elle. Le son donq s'engendre nécessairement d'un frapement d'air » et en figure ronde petit à petit augmentée en cercle en manière de » ceus qu'un get de pierre forme en l'eau, parvient à l'oreille où elle se » fait ouïr diversement ; ores bas, si le coup est lent ou tardif ; ores » haut, si le coup est grand et soudein (pour essay de quoy une verge » ou baguette maniée en l'air peut suffire), duquel il faut tenir tel » contre entre les musiciens que de l'unité entre les aritméticiens et » entre les géométriens du point ; autre chose ne sinifie il qu'une har- » monieuse estendue ou continuacion de voix. »

Suivent de très-savants et très-abstraits détails sur l'harmonie, la consonnance, les intervalles accordants, composés en simples et sur les divers modes de la musique grecque. Des figures compliquées accompagnent les détails techniques qu'entasse Pontus de Thyard, et que nous passons tout à fait sous silence. Il finit par exprimer un vœu qui n'a point été exaucé :

« Bien voudroy je que quelqu'un, plus hardi et plus que moi » suffisant, entreprint et vint à chef d'un art poëtique aproprié aus » façons françoises ; je requerrois qu'il prescrit des loix musicales, » nommées loix anciennement, pour ce que selon leur disposicion, » laquelle il n'estoit permis d'enfreindre, la mode de chanter et la » façon des rimes estoient gardées inviolablement ; joint que les pre- » miers, privez de la commodité des lettres ausquelles ils pussent fier » la conservacion de leurs loix, les chantoient et aussi les montroient » aus jeunes, à fin que le plaisir du chant, rechanté souvent, les im- » prima plus tenamment en la mémoire. »

En terminant ces longs entretiens, qui auraient pu lasser la patience de la belle Pasithée, Ponthus annonce le projet de faire paraître un *Solitaire troisième* ; mais cet ouvrage, s'il a été composé, est demeuré inédit, du moins nous n'en avons nulle part rencontré la moindre trace.

C. B.

CORRESPONDANCE.

LE PROPHÈTE A LILLE.

Notre ville vient de jouir de la plus magnifique mise en scène que son théâtre ait jamais offert. La direction, tombée il y a quelques mois à peine par suite d'une spéculation purement mercantile, vient de se relever, sous une administration habile et courageuse, aux plus grandes proportions artistiques, par l'exécution du *Prophète*.

Les journaux de la localité sont unanimes pour proclamer l'immense succès de la première représentation qui a eu lieu le 13 février ; quelques-uns même vont jusqu'à dire que si l'on tient compte de l'énorme disproportion des moyens, le théâtre de Lille aurait presque un mérite égal à votre Grand-Opéra. Sans vouloir discuter cette opinion, jusqu'à un certain point légitimée par l'étonnant ensemble des masses chorales, l'exécution supérieure de la partie orchestrale et des deux rôles de Fidès et du Prophète, on admire les miracles de persévérance et d'efforts individuels qu'il a fallu pour amener à un pareil résultat la première représentation, qui n'est ordinairement en province que la dernière répétition générale.

Les honneurs en reviennent d'abord à M. Caruel, directeur, et Bénard, chef d'orchestre. Vous connaissez ce dernier, et vous savez qu'il a monté et dirigé les chœurs du Festival, où déjà figurait le prêche des anabaptistes. Tous ceux qui ont vu le *Prophète* à Paris peuvent apprécier ici le mérite transcendant de M. Bénard, car il n'y a pas un mouvement qu'il n'ait deviné, pas une nuance qu'il n'ait fait ressortir. Disons que son orchestre a manœuvré et reçu son impulsion avec une complète intelligence dans toutes les parties sans exception : aussi le public a-t-il à plusieurs reprises témoigné par ses chaleureux bravos la part spéciale qui devait lui revenir. Cet orchestre renferme beaucoup d'artistes d'élite ; nous ne pouvons tous les nommer, mais aucun d'eux ne blâmera notre exception en faveur de Baumann, sa plus ancienne et sa plus solide gloire !

Il est aussi un homme auquel revient une mention d'autant plus juste, que jamais il ne peut recueillir directement les applaudissements du public... A celui-là, pourtant, une couronne est bien due..., ne fût-ce que celle du martyr : le régisseur ne l'est-il pas effet pendant la première représentation, après l'avoir été durant toute les répétitions ! A Lille, cet artiste infatigable et consciencieux est M. Réné, qui avait déjà monté le *Prophète* à Anvers. Que ce succès le récompense donc aussi à son tour, et le guérisse surtout de l'enrouement obligé qui suit la mise en scène d'un aussi grand ouvrage.

Vous n'attendez pas une analyse des première et deuxième représentation ; toutes deux ont excité le même enthousiasme et amené les mêmes ovations pour Fidès, Mme Rey-Sainton ; le Prophète, Octave. Voilà donc un grand, un légitime succès sur la scène de Lille ; et ce succès est d'autant plus étonnant, qu'il est obtenu malgré l'avalanche de bals et de concerts qui se succèdent ici chaque jour, et surtout après l'influence d'un jubilé qui semblait avoir mis à l'index les nobles jouissances du théâtre, et menaçait le bien-être de 300 personnes chez lesquelles l'espoir et l'aisance vont reparaître à la voix du *Prophète*.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Le *Juif errant* est plus que jamais en possession de tout le personnel et de tout le théâtre du Grand-Opéra. L'apparition de Mlle Lagrua dans cet important ouvrage est signalée d'avance comme devant faire événement. La jeune cantatrice réunit un ensemble de qualités tellement précieuses que son avenir n'est pas douteux.

*** Lundi dernier, le *Prophète*, chanté par Gueymard et Mlle Masson, avait complétement rempli la salle.

*** *Guillaume Tell*, donné le mercredi suivant, et dans lequel Gueymard chantait aussi le rôle d'Arnold, n'a rien perdu de la faveur publique.

*** Vendredi, la *Juive* nous a été rendue avec Mairalt, qui reparaissait dans le rôle d'Eléazar ; Mlle Dameron chantait celui de Rachel, et Mlle Nau, celui d'Eudoxie. Le jeune ténor est revenu à peu près tel qu'il était parti. Le chef-d'œuvre aussi est toujours jeune et magnifique.

*** Sophie Cruvelli a chanté quatre fois la semaine dernière, et porté à elle seule tout le poids du répertoire, dimanche dans *Fidelio*, mardi dans *Norma*, jeudi et hier dans *Nabucodonosor*. La jeune cantatrice ne paraît nullement fatiguée de sa tâche ; au contraire, son talent grandit chaque jour et le succès fait de même.

*** L'autre samedi, *Maria di Rohan* avait été fort bien rendue par Ferlotti, Ida Bertrand, Guasco et Mme Fiorentini.

*** Mlle d'Angri, qui chantait il y a deux ans au Théâtre-Italien avec un succès remarquable, vient d'être engagée pour plusieurs représentations par M. Lumley. La célèbre artiste se fera entendre, pour sa rentrée, dans l'*Italiana in Algieri*, de Rossini.

*** Hier, samedi, la première représentation de deux ouvrages nouveaux a dû avoir lieu au théâtre de l'Opéra-National. L'un est en deux actes et a pour titre les *Fiançailles des roses* ; l'autre est en un acte, du genre bouffe, et s'appelle la *Poupée de Nuremberg*.

*** *L'Abîme de la Maladetta* est toujours en prespective, et le lointain se rapproche peu à peu.

*** Mme Stoltz, dont nous avions annoncé le départ pour Lisbonne, ne restera que quelques mois dans cette ville. Elle se rendra de là au Brésil, où elle est engagée, dit-on, pour dix mois, moyennant la somme de 120,000 fr.

*** L'immense succès que Mlle Clauss a obtenu dans son deuxième concert a décidé la jeune artiste à en donner un troisième, qui est annoncé pour le 14 mars.

*** M. Lemmens, habile organiste belge et professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, est en ce moment à Paris. Cet éminent artiste, dont nous avons plus d'une fois constaté le mérite supérieur, touchera le nouvel orgue de St-Vincent-de-Paul, ce chef-d'œuvre d'Aristide Cavaillé-

Coll fils, le mercredi, 25 février, jour des Cendres, à deux heures précises. Quoique cette séance n'ait aucun caractère de publicité solennelle, nous croyons rendre un service réel aux véritables amateurs de musique d'orgue en leur offrant l'occasion d'entendre et d'apprécier un beau talent et un bel instrument, vraiment dignes l'un de l'autre.

*** Le troisième concert de Ernst, annoncé pour le 1er mars, excite le plus vif intérêt dans le monde musical. Le célèbre violoniste y exécutera un des beaux quatuors de Mendelssohn, les airs hongrois, son *Carnaval de Venise*, et avec Mlle Clauss, deux mouvements de la grande sonate de Beethoven, pour piano et violon.

*** Voici le programme du concert que M. et Mme Léonard donneront le vendredi soir, 27 février, à la salle Herz. M. Léonard exécutera un grand concerto de sa composition, sa fantaisie sur des motifs de *Richard-Cœur-de-Lion* (à la demande générale), et des variations sur un thème d'Haydn. Mme Léonard (née Antonia de Mendi) chantera l'air de la *Sonnambula*, l'air de *Cenerentola*, et des chansons espagnoles de Garcia. Mlle Grœver, l'habile pianiste, se fera entendre dans la même soirée. L'orchestre sera conduit par M. Georges Bousquet.

*** La Société Sainte-Cécile donnera son quatrième concert de l'abonnement le dimanche 29 février, à deux heures de l'après midi, à la salle Sainte-Cécile, 49 bis, rue de la Chaussée-d'Antin. — En voici le programme : Symphonie militaire, de Haydn ; Ballade du deuxième acte d'*Obéron*, chantée par Mlle Guillemard ; *Mer calme et heureuse traversée*, chœur de Beethoven ; ouverture de *Coriolan*, de Beethoven ; chœur d'*Echo et Narcisse*, de Gluck ; *Sanctus*, de M. Gounod ; le solo de ténor sera chanté par M. Gueymard ; ouverture composée pour l'opéra : *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers. — Les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Berlioz va partir pour Londres, où l'appelle la direction de la nouvelle Société philharmonique.

*** Onslow, le célèbre compositeur, est à Paris depuis quelques jours.

*** Le concert de Léopold de Meyer aura lieu le 8 mars (et non le 10), dans la salle de Herz. — Le prix des places est de 5, 10 et 15 fr.

*** Une matinée dramatique et musicale sera donnée le 7 mars prochain, dans les salons de Pleyel, par la jeune et intéressante artiste, Mlle Marie Mira, avec le concours de Mlle Rachel, Mlle Lefebvre, de Roger et de Levassor.

*** La Cour d'appel de Lyon vient de consacrer de nouveau le grand principe de la propriété littéraire et musicale. Elle a confirmé les divers jugements, rendus à la requête de la Société des auteurs et compositeurs de musique, contre les cafés-chantants de cette ville, et elle a condamné, en outre, chacun d'eux à 100 fr. de nouveaux dommages-intérêts. Les propriétaires de ces cafés, qui s'étaient d'abord pourvus en cassation, mieux conseillés, se sont désistés de ce pourvoi, et ont aujourd'hui tous traité avec l'agent général de ladite Société.

*** M. Jules Lefort annonce des séances qui auront lieu chez lui, rue Labruyère, 28, et dans lesquelles ses élèves se réuniront pour faire de la musique d'ensemble. La première aura lieu le premier samedi du mois de mars prochain.

*** Nous pourrons bientôt juger par nous-mêmes du mérite de M. Bazzini, le violoniste, dont nous avons souvent enregistré les succès. Cet artiste vient d'arriver à Paris et donnera bientôt un concert. Dans le compte-rendu de celui qu'il donnait il y a peu de jours à Boulogne-sur-Mer, nous trouvons la mention d'un morceau, le quatuor des *Puritains*, pour violon seul, exécuté par lui d'une manière extraordinaire. Mlle Blahetka s'est distinguée aussi comme pianiste du genre le plus élevé dans cette matinée, et Mlle Heisser, comme cantatrice.

*** Alexandre Batta vient de donner tout récemment un concert à Bruxelles avec le succès qui lui est assuré partout.

*** Mme Duflot-Maillard, qui s'est produite avec beaucoup de succès dans la *Favorite* et la *Juive*, au grand théâtre de Bruxelles, doit y chanter bientôt le rôle de Fidès du *Prophete*.

*** Mme Castellan a terminé le cours de ses brillantes représentations au théâtre italien de la même ville.

*** M. A. Ropicquet, l'excellent violoniste-accompagnateur, professeur au lycée de Louis-le-Grand, vient d'être nommé maître de chapelle de la nouvelle église de Saint-André, rue de Provence.

*** Le deuxième concert du Cercle musical aura lieu le lundi gras 23 février, à une heure, à la salle Sainte-Cécile. On y entendra Mlle Nau dans l'air de Dona Anna de *Don Juan*, et l'air de concert de Bériot. L'orchestre dira les morceaux suivants : la Symphonie des Enfants, d'Haydn, dite par des *instruments-joujoux* ; un nocturne de Spohr pour tous les instruments à vent soli et un concerto à deux pianos de Mozart. Ces trois morceaux sont encore inconnus à Paris.

*** Jeudi 4 mars 1852, Mlle Judith Lion donnera une séance de musique de chambre dans la salle de M. Sax, rue Neuve-Saint-Georges, 10.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — Le Comité de la Société de Sainte-Cécile vient de publier le résumé de ses travaux annuels, rédigé par M. Calixte Dupont, secrétaire général. Les progrès de la Société, sous le double rapport de l'art et de la bienfaisance, y sont rapportés avec exactitude, et le tableau du passé est de nature à inspirer confiance en l'avenir. Le compte-rendu se termine par la mention de la décision prise, sur l'initiative du président, que le Comité souscrirait au monument à élever à Charles-Marie de Weber, l'illustre auteur de *Freischütz* et d'*Oberon*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Le théâtre Frédéric Wielhlmstadt a donné pour la première fois *Sarah*, opéra nouveau de M. Telle. Cette partition, qui offre quelques morceaux remarquables et qui est parfaitement instrumentée, a été très-bien accueillie. A la fin de la représentation, le compositeur a été rappelé sur la scène avec tous les acteurs qui avaient joué dans la pièce. Un nouvel opéra de Schaeffer, *la Belle Gasconne*, est en répétition à ce théâtre. — La soirée pour l'Association Gustave-Adolphe a été le diamant de la saison On y a entendu le concert pour trois pianos, par S. Bach, exécuté d'une manière magistrale par MM. Dorn, Taubert et Steifensand ; un trio de Fanny Hensel, joué par MM. Taubert, Zimmermann et Gans. Une scène d'*Orphée*, par Gluck, admirablement chantée par Mlle Wagner, a électrisé l'auditoire.

*** *Vienne*, 15 février. — Le nombre des facteurs d'instruments de musique dans notre capitale est actuellement de trois cent trois, savoir : douze constructeurs d'orgues ; vingt-neuf fabricants d'instruments à vent en bois et en métal ; dix-neuf luthiers ou fabricants d'instruments à archet ; cent fabricants de pianos et quatre-vingts fabricants des diverses parties qui composent le piano ; quatre fabricants de philharmonicas ; cinquante-neuf fabricants d'harmonicas, genre d'instruments très-aimé en Autriche.

*** *Weimar*, 30 janvier. — Mme Sontag vient d'arriver ici pour donner six représentations sur le théâtre de la Cour, et Lucile Grahn y paraîtra. Mme Sontag et Lucile Grahn se rendront ensuite à Dresde et à Vienne.

*** *Varsovie.* — Mme Moriani, la femme du célèbre ténor, a débuté avec succès au Grand-Théâtre par le rôle principal de l'opéra *Linda di Chamouni*. De vifs applaudissements et plusieurs rappels sur la scène ont récompensé le talent et les efforts de Mme Moriani, pour laquelle on traduit en ce moment les *Lombards*, de Verdi, en langue polonaise.

*** *Stockholm.* — L'Académie royale de musique a célébré l'anniversaire de sa fondation par un grand concert, dont les honneurs ont été pour le jeune élève Olsen, âgé de douze ans.

*** *Rotterdam.* — Le pianiste R. Willmers a donné trois concerts avec le plus brillant succès. — *Le Roi de Bohême*, opéra nouveau, de Hutschenruyter, a été favorablement accueilli.

*** *Turin.* — La saison est en pleine activité : nos théâtres, il y en a sept ou huit, font tous les jours chambrée complète.

*** *Madrid.* — Au Théâtre-Royal on donne en ce moment *Nina* ou *la Folle par amour*. C'est Mlle Alboni qui chante le rôle de Nina.

*** *Constantinople*, 5 février. — Quoique l'état musical du pays ne soit pas des plus satisfaisants, sous le rapport du goût des amateurs, Mlle Ernesta Grisi et M. Antony Rambaud, baryton, ont été fort bien reçus. La cantatrice a produit beaucoup d'effet dans plusieurs airs italiens, la cavatine de *la Favorite* et le duo du même ouvrage avec le baryton, dont la voix sympathique est d'une grande justesse. L'orchestre a exécuté plusieurs valses, quadrilles, polkas. La valse de *Zerline* et le quadrille de *Mosquita* ont obtenu la palme. M. Emile Solié, ex-rédacteur de plusieurs journaux français, est très-applaudi comme chanteur ou *diseur* de chansonnettes. Le théâtre n'est guère confortable. Les rats y ont élu domicile, et le public même ne les dérange pas. M. Poussard, jeune violoniste très-habile, n'a pu parvenir à les faire déloger. Il a eu du succès, mais peu d'auditeurs.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE,

Chez BRULLÉ, éditeur de musique, passage des Panoramas,

L'IMAGIER DE HARLEM

NOUVEAU QUADRILLE

DE

MUSARD

Composé sur les motifs d'ADOLPHE DEGROOT,

Musique du drame l'*Imagier de Harlem*.

Ce délicieux quadrille est exécuté à tous les bals de l'Opéra.

En vente, a Paris, chez A. Leduc, éditeur, rue Vivienne, 18.

Lyon, Molter-Février, rue Lafont, 4.

NOUVEAUTÉS MUSICALES POUR LE PIANO.

G. Marcailhou.	Raphaëla, grande valse brillante	5 »
—	L'Espérance, polka-mazurka.	4 50
Marc Burty.	Op. 7. Premières pensées, trois mélodies. . . .	6 »
—	Op. 10. L'Angelus au village, rêverie pastorale. .	6 »
—	Op. 11. Le Nizam, marche indienne des Tangs. .	6 »

EN VENTE chez Brandus et Cie, 103, rue Richelieu :

ÉLIE

GRAND ORATORIO

PAR

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Paroles françaises de MAURICE BOURGES.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT.

Format in-8°. — Prix : 15 fr. net.

LE NOUVEAU RÉPERTOIRE DES BALS DE L'OPÉRA DE 1852

PAR

MUSARD.

Musard.	Le Palais de Cristal, quadrille pour piano.	4 50	**Musard.**	La Tempesta, quadrille	4 50
—	Une nuit à l'Opéra, quadrille pour piano	4 50	—	Les Lingots d'or, suite de valses pour piano.	5 »
—	La Favorite, nouveau quadrille pour piano	4 50	—	Ouistiti, polka pour piano	3 »
—	La Reine de Chypre, nouveau quadrille pour piano. .	4 50	—	La Priora, polka pour piano.	4 50
—	Les Rendez-vous bourgeois, nouv. quat. pour piano. .	4 50	—	Tarentelle et galop pour piano.	4 50
—	Zerline ou la Corbeille d'oranges, 2 quadrilles, chaque	4 50	—	Nouvelle suite de galops pour piano.	4 50

Toutes ces compositions sont en vente, pour piano, à 4 mains et pour orchestre.

LES ROMANCES DÉTACHÉES

Avec accompagnement de piano de

L'ALBUM LABARRE ET DASSIER.

Pourquoi ?	Paroles de P. VERON,	musique de LABARRE.	**Loin du pays.**	Paroles et musique de E. DASSIER.	
La peur.	—	—	**Le spahis.**	—	—
Philis.	—	—	**L'ombre.**	—	—
Tout ou rien.	—	—	**Ange ou démon.**	Paroles de A. OSMONT,	musique de E. DASSIER
Serai-je laide ?	—	—	**Elle était là !**	—	—
Tant mieux, tant pis.	—	—	**La sœur des marguerites.**	—	—

Paris, J. MEISSONNIER fils, éditeur-commissionnaire, 48, rue Dauphine.

MUSIQUE DE PIANO TRÈS-FACILE

POUR LES PETITES MAINS.

LE FESTIVAL DES ENFANTS

COLLECTION DE DANSES MODERNES TRÈS-FACILES,

Par ***A. LECARPENTIER.*** *Op.* 164.

1re LIVRAISON.
N° 1. La Polka.
2. La Valse.
3. La Schottisch.

2e LIVRAISON.
N° 4. La Polka-Mazurka
5. Le Galop.
6. Le Quadrille.

Chaque livraison, 6 fr. — Chaque morceau séparé, 2 fr. 50.

DU MÊME AUTEUR,

130e Bagatelle sur MOSQUITA LA SORCIÈRE, opéra de X. Boisselot. . 5 »

LES ÉTOILES

TROIS PETITS MORCEAUX SUR DES MÉLODIES DE L. CLAPISSON,

Par ***A. TALEXY.*** *Op.* 36.

N°s 1. Fantaisie sur *Deux enfants.* — 2. Rondo-valse sur *Un ami d'emprunt* — 3. Polka-mazurka sur la *Bête à bon Dieu.*

Chaque morceau, 4 fr. 50.

DU MÊME AUTEUR,

Op. 35. REDOWA CÉLÈBRE DE WALLERSTEIN, petite fantaisie . . . 5 »

Onzième édition

DE LA MÉTHODE DE PIANO POUR LES ENFANTS PAR A. LECARPENTIER, PRIX : 12 FR.

Ouvrages nouveaux pour piano

PAR

PAUL BARBOT

BERTHE, Polka.	3 »	STYRIENNE.	6 »
ROSE BRUNE, Polka-Mazurka.	3 75	LA BRISE, Etude de Concert.	6 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 9. | 29 Février 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchère, 193, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Behzard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-National, les *Fiançailles des Roses*, opéra-comique en 2 actes, et la *Poupée de Nuremberg*, opéra bouffon en 1 acte (1res représentations), par **Gustave Héquet**. — Auditions musicales : M. Lemmens, M. et Mme Léonard, M. Rosellen, etc., par **Henri Blanchard**. — Association des artistes musiciens, concert et musique de chambre. — Nouvelle Société philharmonique de Londres. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

Malgré l'augmentation des frais de timbre et de poste que le décret organique sur la presse impose à tous les journaux, les abonnés de la *Revue et Gazette musicale* continueront de la recevoir au même prix, et rien ne sera changé dans les conditions de leur abonnement.

THÉATRE DE L'OPÉRA-NATIONAL.

1° LES FIANÇAILLES DES ROSES,

Opéra-comique en 2 actes, paroles de M. Deslys, *musique de* M. Villeblanche.

2° LA POUPÉE DE NUREMBERG,

Opéra bouffon en 1 acte, paroles de MM. Leuven *et* Arthur de Beauplan, *musique de* M. A. Adam.

(Premières représentations le 21 février.)

Deux opéras le même jour, et avalés en une seule bouchée ! On n'accusera pas l'Opéra National de manquer d'appétit. Cela, d'ailleurs, s'explique par son acte de naissance. Il est encore enfant. A son âge, pour croître et acquérir des forces, il faut beaucoup manger, beaucoup digérer.

On conçoit, d'ailleurs, que tous les morceaux ne soient pas également succulents, et, pour ne pas sortir du sujet spécial qui doit nous occuper aujourd'hui, nous offrons de parier que la *Poupée de Nuremberg* profitera plus à l'élève que les *Fiançailles*. Non pas que nous fassions fi des *Fiançailles*. Dans un repas bien ordonné, la salade a son mérite et tient honorablement sa place ; mais le rôti est plus substantiel.

Parlons d'abord des *Fiançailles des roses*, puisque aussi bien cet ouvrage est le premier en date. La *Poupée de Nuremberg* aura son tour.

En Hongrie, toute jeune fille a un moyen infaillible de connaître, si elle le désire, le mortel, connu ou inconnu, présent ou éloigné, que le ciel lui a destiné pour époux. Mais il faut qu'elle prenne bien son moment. Elle n'a qu'un jour pour cela : c'est celui où elle atteint sa dix-huitième année. Ce jour-là, qu'elle dresse une table, qu'elle y étende une nappe *d'une entière blancheur*, qu'elle place dessus deux bouquets de roses : à l'heure de minuit, si elle a eu soin d'éteindre toutes les lumières, elle verra, à la clarté de la lune, l'ombre, le fantôme de son futur époux paraître tout à coup, prendre l'un des bouquets, puis s'avancer vers elle et lui effleurer le front d'un baiser chaste, ou, pour mieux dire, de l'ombre d'un baiser. Cela fait, il ne lui reste plus qu'à chercher l'être vivant qui ressemble à l'apparition qu'elle a vue, et à repousser obstinément tous les prétendants qui ne lui ressemblent pas.

Les filles de la Hongrie sont vraiment privilégiées.

Je devine bien ce qui vous embarrasse. Il ne fait pas toujours clair de lune à minuit. Quelle est la ressource des jeunes filles dont le dix-huitième anniversaire coïncide avec la nouvelle lune ? Je n'en sais rien, en vérité. Il faut vous adresser à M. Deslys, qui en sait plus que moi sur ce point, et qui se fera, sans doute, un plaisir de vous satisfaire.

Pour le moment cela importe peu, car le dix-huitième anniversaire d'Youla correspond précisément à la pleine lune. Evidemment, Youla est née sous un astre des plus favorables. Le sort a pour elle mille prévenances. C'est ainsi qu'il a placé tout près d'elle l'heureux Hongrois qui lui est destiné. Wilhelm est depuis longtemps déjà le secrétaire de son tuteur. Wilhelm l'adore en secret, mais il n'ose le lui dire, car elle est riche et il n'a rien. Désespéré de cette inégalité de fortune qu'il vient d'apprendre, il ne songe plus qu'à s'éloigner, quand Youla entre tout à coup pour exécuter sa petite conjuration. Heureux Wilhelm ! il n'a plus qu'à se laisser faire. On lui dit de prendre le bouquet, et il le prend. On lui demande un baiser, et il le donne. Vous devinez le reste, et je n'ai pas besoin de vous raconter le dénouement.

Il y a quelque nouveauté dans cette légende, et une petite dose de fantastique qui ne pouvait manquer d'allécher un musicien. La musique parlant un langage où rien n'est précis, où aucune idée ne revêt une forme arrêtée, s'accommode à merveille de tout ce qui semble sortir du monde réel. Le sujet des fiançailles des roses revenait donc de plein droit à l'opéra-comique. On ne peut, d'ailleurs, méconnaître ce qu'il a de gracieux et de frais. Peut-être M. Deslys aurait-il gagné à le resserrer en un seul acte ; son action dramatique en aurait été plus vive. Telle qu'elle est, néanmoins, elle ne manque pas d'intérêt, et l'entrevue des deux amants, au clair de la lune, est une fort jolie scène.

La partition est le début de M. Villeblanche, à qui nous ne voulons reprocher trop sévèrement ni la maladresse de certains accompagnements, ni l'élévation excessive de quelques phrases trop hautes, évidemment, même pour les plus hautes voix de ténor. Tout ce que nous pourrions lui dire à cet égard, l'expérience, sans aucun doute, le lui a appris.

Il n'y a rien de plus nécessaire à un compositeur que de s'entendre exécuter. On peut parier que ces petits défauts que nous signalons ne se retrouveront pas dans le second ouvrage. Il suffit de les avoir reconnus pour les éviter. L'essentiel, ce sont les idées heureuses, les mélodies simples, faciles et expressives. Il y en a assez dans la partition pour expliquer et légitimer le succès non douteux qu'elle a obtenu.

Le sujet de la *Poupée de Nuremberg* a été pris dans les contes

d'Hoffmann; mais l'arrangement scénique et tous les détails du dialogue appartiennent aux auteurs français à aussi juste titre que la musique appartient au musicien.

Nous ne chercherons pas à analyser cette folie. Il s'agit d'une poupée que son auteur, maître Cornélius, veut animer au moyen d'une conjuration magique. Quand elle vivra, il la mariera avec son fils chéri, Donathan. C'est, comme on voit, un Pygmalion germanique. La poupée s'anime, en effet, grâce au diable, qui se met de la partie. La voilà qui s'avance, qui gesticule, qui chante; puis qui, de femme, devient diable, renverse la table, brise les plats et les bouteilles, bat le tambour, sonne de la trompette, met en pièce tout le fonds de boutique de maître Cornélius, fait un vacarme enragé. Cornélius, exaspéré, s'arme d'une hache, et détruit son ouvrage mal réussi. Horreur! c'était une femme en chair et en os, qui avait pris la place de la poupée. — Mais non; car voici la femme, qui a su remettre à propos la poupée dans son fauteuil, et qui épouse le cousin Miller, à la barbe de Cornélius et de son nigaud de fils, outrageusement mystifiés.

Cela fait rire aux éclats depuis la première scène jusqu'à la dernière. Depuis les *Rendez-vous bourgeois*, nous n'avions rien vu d'aussi gai sur aucun théâtre lyrique.

La musique est digne du livret, vive, spirituelle, joyeuse, et toujours très-spirituellement touchée. M. Adam a été rarement mieux inspiré. Il faudrait en citer tous les morceaux. — Les couplets de maître Cornélius, d'abord, dont le style antique et systématiquement baroque est d'accord avec le caractère du personnage. — Le rondo de Miller est moins heureux, peut-être, quant au thème principal; mais il s'y trouve des détails fort ingénieux. — Le duo de Miller et de Berthe, la fausse poupée, est plein de gaieté, d'entrain, de verve. C'est une valse, dont le seul défaut est d'arriver un peu trop tard : elle aurait défrayé tous les bals de cette année. — Le trio de l'évocation est fait avec un esprit rare. Le fantastique y est indiqué, mais avec la sobriété, la légèreté convenables dans une scène qui n'est, après tout, qu'une mystification. Vous y remarquerez un ensemble d'une fort belle harmonie, sans que, pour cela, le morceau prenne un seul instant le caractère sérieux.

L'apparition de la prétendue Galathée est précédé d'un solo de violon très-élégant et fort bien exécuté. Nous regrettons de ne pouvoir nommer le violoniste qui joint à un archet si habile une si belle qualité de son. Après quoi Bertha chante un *andante* à 9/8 d'un excellent style, suivi d'un *allegro* des plus distingués. C'est, nous n'hésitons pas à le dire, l'un des meilleurs airs qu'ait écrits M. Adam.

Il n'a guère fait non plus de morceaux plus francs, plus vifs, plus gais, que le trio qui vient ensuite, et où Bertha se livre à toutes les extravagances dont nous avons parlé. Cela est tout à fait digne de l'auteur du *Postillon* et de *Giralda*. M. Adam vient d'ajouter à sa couronne, déjà fort abondamment fournie, un nouveau fleuron qui, assurément, ne déparera point les autres.

Cet ouvrage est fort bien exécuté. Grignon est très-amusant dans le rôle de Cornélius, ainsi que Menjaud dans celui de Donathan. Meillet joue celui de Miller avec beaucoup d'esprit et de verve, et le chante de cette voix franche, sonore, sympathique, qu'on ne se lasse point d'entendre. Mlle Rouvroy, dans le sien, se montre cantatrice très-habile, et fait des prodiges de *bravura*. C'est un grand succès pour tout le monde, et dont nous félicitons le théâtre, les acteurs et les auteurs.

G. HÉQUET.

AUDITIONS MUSICALES.

M. Lemmens. — Société philharmonique de Paris. — Cercle musical et littéraire. — M. et Mme Léonard. — Mme Farrenc, Mlle Mattman et M. Guerreau. — Les derniers quatuors de Beethoven et M. Maurin, au Cercle de la librairie. — M. Rosellen.

Nous qui croyons être à la question, autant qu'homme de France, nous signalerons, dans l'école musicale, une tendance que nous appelerons celle des classiques progressifs. Les classiques progressifs, en musique, sont les compositeurs qui aiment, admirent Bach, Hendel, etc.; qui sont persuadés que l'étude approfondie de la fugue est indispensable pour devenir bon écrivain; mais qu'il n'est pas absolument nécessaire de s'en tenir exclusivement aux productions de nos vieux maîtres, et qu'il faut renouveler par la mélodie la formule gothique de l'art. M. Lemmens, dont nous avons, des premiers, signalé la présence dans Paris, il y a deux ans, est dans la voie que nous venons d'indiquer. M. Lemmens est organiste à Bruxelles, compositeur excellent, et virtuose habile des mains et des pieds sur son instrument. Nous ne savons s'il a entendu M. Hesse, organiste de Breslau, qui vint à Paris, il y a quelques années, pour toucher les orgues fabriquées par M. Cavaillé-Coll; mais il procède comme cet artiste allemand : même respect pour la belle forme des grands maîtres, et même adresse dans l'emploi des pédales; seulement ce sont ses œuvres que M. Lemmens fait entendre, œuvres d'un style classique, pur, dites avec la richesse et la magnificence d'exécution qu'il a pu développer à son aise sur l'orgue de Saint-Vincent-de-Paul, construit par le célèbre facteur dont nous venons de parler plus haut.

Un grand nombre d'artistes distingués dans la science et la presse musicale, parmi lesquels se trouvaient peu d'organistes, il faut le dire, assistaient à la séance dans laquelle M. Lemmens s'est fait entendre, mercredi dernier, dans l'église de Saint-Vincent-de-Paul. Le compositeur-virtuose a débuté par une belle et large fugue en *ut* mineur, qui réunit toutes les conditions du genre, avec une pompe d'harmonie inconnue jusqu'à ce jour dans la musique de ce style sévère et rigoureux. Plusieurs pièces de ce genre ont été dites par l'auteur, mais entremêlées de petits morceaux, de prières, d'hymnes champêtres pleines de grâce et de suavité. M. Boëly, l'organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois, au style classique exclusif, a compris qu'on sacrifiât ainsi aux grâces, et il a applaudi à cette musique libre, écrite dans toutes les conditions du style sévère. Plusieurs de ces charmants morceaux, et même sa grande fugue en *ut* mineur, ont été redemandés au virtuose-compositeur par son intelligent auditoire. Si l'on doit présenter à l'auteur de tout cela quelques observations critiques, ce serait de lui dire qu'on se prend à désirer, en l'écoutant, de le voir s'affranchir, parfois, de ce style écrit, lié, de ce cercle harmonique, de ces imitations obstinées même dans sa musique libre qui constituent la logique inexorable, et s'opposent à l'élan, à la chaleur, à la fougue de l'inspiration, qui est un des plus beaux priviléges du riche et pompeux instrument dont il possède si bien tous les secrets. La véritable science musicale a aussi ses caprices, ses artifices, ses fantaisies, son inspiration enfin. Si M. Lemmens veut mériter le titre de classique progressif, qu'il songe à cela. Qu'il ne soit pas trop consciencieusement belge, c'est-à-dire *mezzo-tedesco*; il a déjà la distinction, la mesure, la pureté, l'élégance harmonique; qu'il vivifie, anime tout cela par la passion, la verve, la chaleur dramatique qui est de mise et toujours bien venue, même à l'église. Qu'est-ce donc qu'une messe des morts ou le meurtre du Christ, si ce ne sont les drames les plus émouvants de l'humanité? Et qui peut mieux chanter, célébrer ces catastrophes, ces tragédies religieuses, que ce vaste instrument aux voix multiples et foudroyantes?

M. Lemmens a devant lui un bel avenir d'artiste; mais c'est dans Paris seul qu'il peut voir se réaliser cet avenir. Professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, il n'a même pas d'instrument dans cette ville, où il n'est pas apprécié à sa juste valeur, attendu que nul n'est prophète en son pays. Il n'y a pas d'orgue dans la capitale de la Belgique, où le clergé est tout aussi inintelligent en musique que celui de France, et ce n'est pas peu dire. Il n'y a même pas d'orgue au Conservatoire pour le professeur. Il est question d'une loterie nationale dont le produit serait destiné à l'achat d'un de ces beaux instruments fabriqués par M. Cavaillé-Coll, et qui manque dans l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles. Ce serait au moins une compensation à la désorganisation du Conservatoire de musique dont cette ville est menacée, grâce à l'esprit d'étroite économie qui distingue une Commission chargée par

le ministre de l'intérieur de réglementer les choses artistiques, et qui l'est fort peu.

— Pendant que nous en sommes sur les affaires musicales de la Belgique, nous signalerons la brillante apparition d'un de ses enfants dans Paris, M. Léonard, de Liége, qui vient de donner un concert dans la salle Herz, vendredi dernier. Une charmante cantatrice, que nous avons entendue il y a quelques années sous le nom de Mlle Antonia de Mendi, et qui maintenant est Mme Léonard, s'est associée à cette exhibition musicale. Mme Léonard chante plus juste que ne chantait Mlle Antonia de Mendi. Si, par son droit de jolie femme qu'elle est, il lui prend le caprice de moins parcourir en tous sens le domaine de la difficulté, de se plaire, de se promener un peu plus tranquillement dans le champ du chant, de la simple mélodie, elle plaira plus, quoiqu'elle plaise beaucoup ; mais beaucoup, ce n'est pas assez pour une cantatrice qui possède une aussi bonne méthode et qui ne doit chercher à éblouir son auditoire des feux d'artifice de la vocalisation qu'après l'avoir bercé de sécurité. Cette sécurité, M. Léonard l'inspire à ses auditeurs par la justesse imperturbable de son intonation, la première et la plus précieuse des qualités du violoniste. M. Léonard est un virtuose de premier ordre ; il compose bien pour son instrument et continue l'école de Vieuxtemps sans dégénérer. C'est la même chaleur contenue et puissante, et communicative ; même absence, il faut le dire aussi, de ce caprice, de cette fougue, de cette pointe d'originalité, qui mettent hors de pair les talents exceptionnels, tels que Paganini, et même Servais, malgré sa grosse nature flamande ; et cependant M. Léonard est du pays de Grétry, qui méritait fort bien la qualification de fin Liégeois qu'on donne vulgairement aux habitants de cette partie de la Belgique. M. Léonard a fait revivre le chef-d'œuvre de son illustre compatriote, en le traduisant, en en reproduisant les principaux et les plus jolis motifs dans une fantaisie intitulée : *Souvenirs sur le Richard-de-Lion* de Grétry. La célèbre Teresa Milanollo nous fit entendre pour la première fois dans Paris ce joli petit drame instrumental, et l'on remarqua l'œuvre autant que la jeune virtuose ; ce qui n'est pas peu dire. L'auteur nous a fait entendre lui-même son ouvrage, qui lui a valu un succès pareil à celui de sa gracieuse interprète.

Après l'ouverture de *Montano et Stéphanie*, chaleureusement dite par un orchestre fort bien dirigé par M. Bousquet, le bénéficiaire a dit un concerto à grand orchestre, solo capital bien posé sur une large et riche instrumentation. S'il y a quelques longueurs dans le premier morceau, l'*andante con recitativo* est d'une mesure parfaite, ainsi que le rondo, sorte de menuet, de *scherzo*, dont le thème piquant par son originalité est travaillé avec autant d'esprit que de savoir. Une fantaisie sur un motif des quatuors de Haydn, arrangée par M. Léonard, lui a donné l'occasion de développer, comme exécutant, toute la prestesse d'un archet audacieux, toutes les richesses de la double corde, des arpèges, et l'élégance du plus brillant *staccato*. Entre ce virtuose et sa compagne, charmante cantatrice qui nous a dit d'une façon comique et piquante deux chansons espagnoles, Mlle Graever, la pianiste au jeu net et pur et chaleureux, a su provoquer d'unanimes applaudissements en disant une des délicieuses sonates de Beethoven, et deux des non moins délicieuses mélodies de Rossini, arrangées par Liszt.

— Les matinées musicales, les séances de musique intime dans les salons particuliers, le disputent aux grands concerts, aux solennités musicales, comme on dit, car la grande détonation harmonique, le coup de feu musical, n'a guère lieu que dans le mois de mars. Dans ses séances de musique de chambre ou de salon, Mlle Mattmann, rarement infidèle aux grands maîtres de cette belle musique a dit, jeudi dernier, un excellent trio en *ré* mineur pour piano, violon et violoncelle, composé par Mme Farrenc, œuvre consciencieuse, en style classique, composé d'un premier morceau, d'un andante varié avec autant de grâce que d'esprit, et d'un final dramatique et chaleureux qu'on a distingués, applaudis, précédés et suivis d'une belle sonate de Beethoven et d'un quatuor de Weber. On n'a pas moins distingué, on n'a pas moins applaudi une charmante fantaisie pour le violon sur quelques motifs de l'*Eclair*, composée et dite sur le violon d'une manière tout-à-la-fois expressive et brillante par l'auteur, M. Guerreau.

— La *Société philharmonique de Paris* et le *Cercle musical et littéraire*, qui procèdent avec orchestres complets dans la salle Sainte-Cécile, continuent leurs séances de quinze en quinze jours. La première de ces compagnies musicales est composée d'amateurs dirigés par M. Roussette, et propage, dans ce qu'on désigne par la petite propriété, la classe marchande et ouvrière, la musique de tous genres, mais assez volontiers depuis la chansonnette jusqu'aux ouvertures de nos opéras modernes, qui sont, comme chacun sait, des pots-pouris plus ou moins spirituellement arrangés. Mlle Teresa Micheli est la *prima donna contralto soprano* de ladite Société ; elle a chanté au dernier concert de dimanche passé toutes sortes de romances et même les stances sacrées de saint Michel archange, de notre ami Delsarte.

— Le *Cercle musical et littéraire*, dirigé par M. Malibran, n'est composé que d'artistes qui exécutent fort bien les meilleures ouvertures qu'ils peuvent trouver. Ils devraient faire en sorte de ne pas les redire, car le répertoire des œuvres de ce genre est riche, et l'on n'a que l'embarras du choix. Mlle Nau, de l'Opéra, a gratifié le dernier concert de lundi de deux morceaux de chant qu'elle a dits, comme toujours, avec cette justesse limpide et ce *brio* de vocalisation qui semblent se perfectionner en elle plus elle chante. Son apparition dans cette Société philanthropique ne peut que lui porter bonheur.

La critique a parfois, comme toutes les choses humaines, ses mécomptes, ses erreurs, dont il ne faut pas cependant qu'elle convienne trop facilement pour ne pas détruire, si ce n'est son prestige, du moins son crédit.

Les six derniers quatuors de Beethoven étaient restés, depuis la disparition de ce monde musical du grand homme mort en 1827, à l'état de mystère d'art incompris. Les uns disaient, et le disent encore : Quand l'auteur de la symphonie pastorale, si limpide de mélodie et si claire d'harmonie, composa ses derniers quatuors n°s 12, 13, 14, 15, 16 et 17, il était sourd et presque fou de douleur d'avoir perdu le sens le plus précieux pour tout musicien. On rangeait enfin ces ouvrages dans la catégorie des dernières pièces de Corneille et de Voltaire ; on mettait sur la même ligne Beethoven, âgé de cinquante-cinq ans, et l'auteur du *Cid* vieilli, et celui de *Zaïre* avec ses quatre-vingts ans. Il est certain qu'en comparant le style de ces derniers quatuors avec ses précédents, si carrés de mélodie, si clairs, si logiques par l'unité de la pensée, on se trouve tout dépaysé par cet ajournement incessant de la cadence finale ; cette variété de mesure qui paraît sans nécessité ; ce bris du rhythme qui semble le résultat d'un cerveau, d'une pensée malades, d'une fièvre d'innovation.

M. Maurin, jeune violoniste de talent, dont les pareils à deux fois ne se font pas connaître, M. Maurin, secondé par trois autres artistes, jeunes, dévoués à l'art dans toutes ses manifestations, fussent-elles même de la fantaisie et du caprice baroque, a rêvé la restauration de ces œuvres exceptionnelles ; et son rêve est devenu une réalité ; et devant une société choisie et nombreuse, il a fait apprécier, par une exécution soignée et chaleureuse, toutes les singularités, les excentricités mélodiques et harmoniques de ces étranges combinaisons de l'art des sons. Nous n'avons pas voulu juger de cette musique toute nouvelle sur une simple audition de l'oreille, et crier au miracle comme le Beethoveniste quand même de Paris, qui fait de l'esthétique bourgeoise ; nous avons voulu entendre des yeux en même temps que des oreilles, et sur une édition très-correcte des derniers quatuors de Beethoven en petite partition, nous avons suivi la pensée de l'auteur, ses dessins mélodiques, ses harmonies ingénieuses et hardies, son style constamment fugué, serré d'*imitations obstinées*, de canons ; et nous nous sommes convaincu que l'homme n'était point déchu

quand il a écrit ces œuvres audacieuses et sans précédents dans l'art musical.

Il n'y a que des compliments à faire aux interprètes de ces quatuors, si ce n'est qu'ils sont exécutés avec un fanatisme artistique un peu trop chaleureux. Nous voudrions aussi que le premier violon s'y dessinât avec un peu plus d'ampleur de son, et que ses phrases mélodiques ne tombassent pas, ainsi qu'elles le font parfois, dans une mélancolie affectée ou mignarde.

—Les éloges que notre savant collaborateur George Kastners a accordés récemment à la méthode de piano d'Henri Rosellen viennent d'être justifiés par la séance musicale qu'il a donnée ces jours passés. M. Rosellen avait réuni chez lui ses élèves, qui ont exécuté des morceaux des différentes écoles anciennes et modernes. Parmi ces derniers, nous avons remarqué son duo pour piano à quatre mains sur les charmants motifs de la *Favorite*, morceau bien fait, bien modulé et d'un effet certain. Si toutes ses élèves n'ont pas la même habileté, plusieurs sont remarquables par l'aplomb, la netteté, l'expression, et pourraient jouer avec succès dans des concerts publics.

La partie vocale était remplie par Mlle Marie B. et par M. Gozora. La séance s'est terminée par le brillant duo pour piano et pour violon sur *Zampa*, composé par H. Rosellen et Charles Dancla, joué avec beaucoup de verve par H. Rosellen et Léopold Dancla, frère de l'un des auteurs.

De pareilles séances ne sauraient être trop souvent renouvelées; elles sont un excellent sujet d'émulation pour les élèves, ainsi que la preuve des soins consciencieux du professeur.

HENRI BLANCHARD.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

CONCERT ET MUSIQUE DE CHAMBRE.

Depuis une année environ, l'Association des artistes musiciens possède une salle charmante et excellente dans les galeries du bazar Bonne-Nouvelle. Plusieurs artistes éminents l'ont inaugurée par des concerts qui ont attiré la foule ; mais jusqu'ici des circonstances, dont il est facile de se rendre compte, n'ont pas permis au comité de réaliser la pensée qui l'avait dirigé dans l'appropriation de cette salle, en y établissant son domicile musical, en y donnant des concerts, des matinées au nom et dans l'intérêt de l'Association.

Le moment est venu de mettre en exécution cette pensée. Une commission s'occupe de préparer le premier concert qui sera donné le mercredi 17 mars, à huit heures du soir, sous la direction de M. Georges Bousquet. Dans notre prochain numéro nous publierons le programme de cette brillante soirée, à laquelle le concours des artistes les plus éminents est déjà promis et assuré.

A ce concert, qui pourrait être appelé concert d'introduction, succéderont presque immédiatement des matinées consacrées à la musique de chambre, et qui auront lieu de dimanche en dimanche, sous la direction de M. Massart. On n'a pas oublié le remarquable effet produit il y a cinq ans par des matinées du même genre, données dans le même local, mais alors que rien n'y était encore disposé pour un tel but, et que la musique ne s'y introduisait que comme une étrangère et à l'occasion d'une loterie demeurée célèbre.

Tout au contraire, maintenant, l'enceinte, qui n'était qu'une espèce de halle, a pris les proportions d'une véritable salle de concert. Les pupitres sont dressés, les banquettes rangées, les loges commodément disposées et meublées. Rien ne manque plus au sanctuaire musical que la musique même ; elle y est attendue, désirée, et on ne l'y attendra pas longtemps.

Ce que le comité de l'Association des artistes musiciens va entreprendre et fonder, c'est à la fois une œuvre de bienfaisance et une œuvre d'art. Au moyen des bénéfices qu'il réalisera sans courir aucune chance de perte, il enrichira la caisse des pensions, alimentera le fonds de secours, et s'avancera de plus en plus dans la voie philanthropique. En même temps, il ouvrira une lice aux jeunes talents qui ont besoin de s'essayer, de se populariser : il ne les produira qu'avec réserve et sous le patronage de talents déjà tout formés ; mais, enfin, il mettra au grand jour les artistes aussi bien que les œuvres qu'il jugera dignes de son appui.

C'est un monument que le comité se propose d'élever ; le 17 mars il en posera la première pierre, et il compte sur la sympathique assistance que les artistes et le public lui ont toujours prêtée dans tous ses travaux.

NOUVELLE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE LONDRES.

M. Hector Berlioz vient d'être appelé à Londres pour y diriger une nouvelle Société philharmonique, organisée sur des bases plus larges qu'aucune des institutions de ce genre existant à cette heure en Europe. Cette Société a pour but de faire entendre avec toutes les ressources musicales que possède la capitale de l'Angleterre et le concours des principaux artistes étrangers qui s'y trouvent, les œuvres les plus remarquables de l'école moderne et celles de l'ancienne école non encore connues du public anglais. Elle donnera dans le vaste local d'Exeter-Hall six concerts, dont le premier aura lieu le 24 mars prochain. Les autres se succéderont de quinzaine en quinzaine. Les exécutants seront au nombre de 300. Cette vaste entreprise, dont les frais sont immenses, met en émoi le monde musical de Londres tout entier, et paraît exciter dans le public fashionable de vives et nombreuses sympathies.

La souscription aux six concerts est fixée à 2 guinées pour les amateurs, et à 1 guinée pour les artistes. Elle est déjà suffisante pour couvrir les frais, qui s'élèvent à près de 2,000 livres sterlings (50,000 fr.) Voici le programme des trois premières soirées.

1er CONCERT.

1° Symphonie en *ut* majeur, de MOZART.
2° Triple concerto pour violon, piano et violoncelle, de BEETHOVEN.
3° Fragments du 1er acte d'*Iphigénie en Tauride*, de GLUCK.
4° Ouverture d'*Euryante*, de WEBER.
5° *Romeo et Juliette*, symphonie avec chœurs, de BERLIOZ.
6° Ouverture de *Guillaume Tell*, de ROSSINI.

2e CONCERT.

1° Symphonie en *ut* mineur, de BEETHOVEN.
2° *Chant des Chérubins*, de BORTNIANSKI.
3° Concerto de piano, du docteur WYLDE.
4° Final de la *Vestale*, de SPONTINI.
5° Ouverture de la *Flûte enchantée*, de MOZART.
6° L'*Ile de Calypso*, grande composition pour chœur, orchestre et solos de chant, de LODER.

3e CONCERT.

1° Ouverture d'*Athalie*, de MENDELSSOHN.
2° Fragments de l'*Armide*, de GLUCK.
3° *Dies iræ*,
4° *Tuba mirum*,
5° *Rex tremendæ*,
6° *Quærens me*,
7° *Lacrymosa*,
du *Requiem*, de BERLIOZ.

Les exécutants pour ce concert seront au nombre de 450.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 19 février.

C'est encore en vous parlant de Mme Castellan que je commencerai cette lettre. L'habile artiste, qui ne devait d'abord nous consacrer qu'une demi-douzaine de soirées, en a quadruplé le nombre. Chaque fois qu'on

annonçait son départ, il s'élevait dans le public dilettante des réclamations, des sollicitations qui la décidaient à rester quelques jours de plus. Deux mois se sont passés ainsi, et nous avons successivement applaudi la brillante prima donna dans tous les rôles de son répertoire italien. Que ne nous est-il donné de lui voir parcourir maintenant le domaine étendu de son répertoire français! Mme Castellan a terminé par une petite manœuvre de coquetterie féminine. Pour augmenter des regrets déjà très-vifs, elle a, dans sa dernière soirée, déployé toute la variété, toute la souplesse de son talent dans deux rôles de genre absolument différents. *Don Pasquale* et la *Sonnambula* sont les opéras dont elle avait fait choix, et qui nous l'ont montrée tour-à-tour gracieuse et piquante, tendre et pathétique. Il va sans dire que ces deux ouvrages n'ont pas été exécutés en entier. Un seul acte de la *Sonnambula* accompagnait *Don Pasquale*. C'était un programme assez long et assez beau déjà. Mme Castellan a fait une retraite triomphale; bravos, rappels, pluies de bouquets, tout ce qui témoigne de la sympathie d'un auditoire lui a été prodigué.

Bruxelles n'a pas eu le privilége exclusif d'entendre et d'applaudir Mme Castellan. Plusieurs de nos grandes et de nos petites villes ont sollicité et obtenu de la *diva* la même faveur. Nous avons eu seulement sur les dilettantes provinciaux l'avantage d'apprécier le talent scénique de Mme Castellan, car, pour eux, elle a dû se borner à quelques morceaux de concert, ce qui ne l'a pas empêchée de faire partout une ample moisson de couronnes.

En même temps que Mme Castellan, nous avons eu, nous avons encore, plusieurs notabilités artistiques parisiennes, entre autres Mmes Allan et Ferville, qui donnent des représentations au Vaudeville; Frédérick Lemaître et Mlle Clarisse Miroy, qui attirent la foule des amateurs de drame. Le goût du spectacle s'est répandu chez nous de manière à faire de Bruxelles un lieu d'excellente exploitation pour vos artistes dramatiques en congé.

Le Théâtre-Royal nous a donné il y a quelques jours la première représentation d'une œuvre indigène. C'est un opéra bouffe intitulé *la Comédie à la ville*. La musique de cet ouvrage est de M. Gevaert, lauréat du grand concours de composition, arrivé depuis peu d'un voyage en Espagne, en Italie et en Allemagne, entrepris au frais du gouvernement. M. Gevaert sait son métier; il s'entend à confectionner une partition selon les règles de l'art. Ce qui lui manque, c'est ce qui ne saurait s'enseigner, c'est ce qu'on n'apprend point dans les écoles : l'invention. Il y a disette d'idées dans son opéra. Du reste il est fort jeune, et la faculté créatrice pourra se développer chez lui. Les forces morales, de même que les forces physiques, s'accroissent par l'exercice. L'auteur du libretto de la *Comédie à la ville* est la basse comique de notre troupe; l'un des principaux rôles de sa pièce a été rempli par lui.

Emile Prudent a donné quatre concerts à Bruxelles dans l'intervalle de quinze jours. Le premier et le dernier ont eu lieu au Théâtre-Royal. Les deux intermédiaires ont été des séances intimes, dont le célèbre artiste a fait presque seul les frais, et pour lesquelles une salle de moindre dimension lui avait paru préférable. Les auditeurs ne lui ont pas fait défaut pour aucune de ces exhibitions d'un talent hautement apprécié. Emile Prudent est un des auteurs de musique de piano dont les ouvrages se jouent le plus en Belgique comme ailleurs. A l'heure qu'il est, on n'exécute plus que ses fantaisies sur *Guillaume Tell*, sur *Robert*, les *Champs*, les *Bois*, etc. Après ces quatre brillantes et productives soirées, Prudent a pris congé de Bruxelles, mais non de la Belgique. Plusieurs de nos villes de province le réclamaient; il a répondu à leur appel.

Nous avons eu dimanche le second concert du Conservatoire. Beethoven et Mozart en ont été les héros. Le premier avait fourni pour sa part au programme la *Symphonie héroïque* et l'ouverture de *Leonore*. Le second avait pour contingent le sextuor de *Don Juan* et le trio des Génies de la *Flûte enchantée*. C'était d'assez bon choix, vous n'en disconviendrez pas. Quant à l'exécution, elle a été digne de ces chefs-d'œuvre, digne de leurs illustres auteurs. Ce qui distingue les concerts du Conservatoire de Bruxelles, c'est la parfaite concordance qu'il y a entre le rendu de chaque morceau et l'intention du maître qui l'a conçu. Je n'ai pas la prétention de vous apprendre que M. Fétis a fait des œuvres musicales de toutes les époques et de tous les compositeurs une étude approfondie; je me borne à vous le rappeler. Il a pénétré l'esprit de chacun d'eux, et l'orchestre qu'il dirige, obéissant à son impulsion, s'en fait le fidèle interprète. Autant d'écoles, autant d'auteurs, autant de manières de rendre.

On a entendu au second concert du Conservatoire une jeune violoniste, (je dis *une* et non pas *un*), élève de De Bériot, lauréat ou lauréate au dernier concours, et qui, pour son coup d'essai, vient de frapper un coup de maître, comme disaient les écrivains classiques. Mlle Fréry, tel est le nom de notre virtuose, possède toutes les qualités, toutes celles en vérité qui font l'habile exécutant : justesse parfaite, mécanisme, sentiment. Ce sera une digne émule de Teresa Milanollo. On entendra parler d'elle dans le monde musical; je ne crois pas m'exposer à un démenti en vous en donnant l'assurance.

Le Conservatoire nous promet pour son troisième concert une audition (le mot est consacré), une audition des plus intéressantes. Il s'agit des morceaux composés par Meyerbeer pour la tragédie de *Struensée*, de son frère Michel Beer. Un jeune littérateur belge a fait une traduction française du texte, et le Conservatoire réunira toutes ses ressources pour nous en offrir la complète interprétation.

Alexandre Batta traversait Bruxelles il y a quelques jours, se rendant en Hollande. Son intention n'était pas de s'y faire entendre. Des amateurs fervents comme il s'en trouve partout, heureusement, en Belgique non moins qu'ailleurs, je me plais à le dire, apprennent l'arrivée de l'habile artiste. Laisseront-ils échapper cette occasion de l'applaudir? Non certes, pour peu que cela dépende d'eux. Il n'y a pas de temps à perdre. Alexandre Batta ne doit passer que peu d'heures dans notre capitale. Quand il aura payé sa dette aux affections de famille; quand il aura embrassé son père, professeur au Conservatoire de Bruxelles, fondateur de cette dynastie des Batta qui a déjà donné à la Belgique musicale un violoncelliste, un pianiste et un violoniste, il continuera son voyage vers le nord. On le prend au débotté, on lui demande un concert, moins que cela, une soirée, quelques morceaux à son choix, et comme il est bon prince, il condescend aux désirs des solliciteurs. En vertu de cette promesse arrachée à son archet, il a donné, sans affiches, sans annonces, dans les salons de M. Berden, notre meilleur facteur de pianos, une façon de séance privée, où l'on voyait l'élite de la société bruxelloise et où il a joué trois morceaux, et dans ce nombre sa nouvelle fantaisie sur les motifs du *Pré aux Clercs*, aux unanimes et chaleureux applaudissements d'un auditoire tout aristocratique.

Cela fait, Batta est parti pour la Hollande. Quel motif l'attire, en la rude saison, en ce pays marécageux où le soleil n'est guère connu que de réputation, et où l'on respire non de l'air, mais du brouillard? Je vous le dirai, quitte à commettre une indiscrétion. Il va jouer au roi un morceau qu'il a composé sur les motifs d'un de ses opéras. Vous n'ignorez pas que le souverain de la Néerlande ne se contente pas de régner politiquement, mais qu'il veut aussi régner musicalement. Il écrit des opéras qu'on joue sous le nom de son maître de chapelle, et qui, suivant ce qu'assurent des connaisseurs qui les ont entendus, feraient honneur à un maître de profession. Donc, pour en revenir à Batta, il n'a eu d'autre but, en se rendant à La Haye, que d'exécuter à la cour des variations ajustées sur de gracieuses et royales mélodies.

Il y a quelques années, Mme Pleyel fit un voyage à Londres. Elle y fut accueillie en reine, en reine du piano qu'elle est. On ne doutait pas qu'elle n'y retournât à la saison suivante, puis qu'elle n'y fît des apparitions périodiques, comme en contractent l'habitude les grands artistes admis par l'Angleterre aux honneurs d'une splendide hospitalité. On se trompait : le détroit ne fut point de nouveau passé par elle. Explique ce fait quiconque serait assez fin pour pénétrer les profondeurs du cœur féminin. Cette année, pourtant, Mme Pleyel reverra les rives de la Tamise. Elle a, dit-on, le projet de passer la belle saison à Londres, et d'exercer de nouveau sur les oreilles des perfides insulaires l'irrésistible séduction de son talent incomparable.

Avant de s'embarquer pour le Royaume-Uni, Mme Pleyel, qui n'a pas joué en public à Bruxelles, et depuis fort longtemps, donnera un concert non pour son propre compte, mais pour celui d'une association formée dans un but moitié religieux, moitié artistique. A l'entrée d'un des faubourgs de Bruxelles s'élève une église construite dans le style byzantin. Les ressources de la commune ne pouvant suffire à l'active construction des travaux, on a résolu d'invoquer le concours des fidèles, comme cela se pratiquait au moyen-âge. Une Société s'est constituée sous le patronnage de notre jeune princesse royale. Au moyen des souscriptions qu'elle a ouvertes, des tombolas qu'elle a organisées et des concerts donnés par son initiative, des sommes assez considérables ont été déjà recueillies. La séance dans laquelle Mme Pleyel a promis de se faire entendre sera — en doutez-vous? — éminemment productive et fournira un large contingent à la caisse de l'association dont je vous parle.

La semaine passée on a mis aux enchères, dans une vente publique de livres, gravures et musique, la partition manuscrite de l'*Idomeneo*, de Mozart, et annoncée comme étant de la main de l'illustre compositeur. Comment cette partition se trouve-t-elle à Bruxelles? Par quel concours de circonstances serait-elle sortie des mains de M. André d'Offenbach, possesseur de la collection des autographes de Mozart? Voilà ce qu'on n'expliquait pas. Un amateur se présenta qui offrit du manuscrit en question une somme considérable, si le libraire voulait en garantir l'authenticité. Le libraire s'y refusa, et la partition d'*Idomeneo* fut retirée sans avoir vu couvrir d'une enchère sa mise à prix abaissée jusqu'à *trois francs*. La gloire de Mozart n'en souffrira pas.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, les *Huguenots*.

*** La semaine a été bonne pour notre première scène lyrique, que les derniers jours du carnaval obligeaient à déployer une activité tout à fait exceptionnelle. Dimanche, le *Prophète*, avec Roger, Mme Tedesco et Mlle Poinsot, avait plus que rempli la salle. Lundi, *Guillaume Tell*, avec Gueymard, Morelli et Mme Laborde, avait aussi fait chambrée complète. Mardi, la *Favorite*, chantée par Roger, Morelli, Mlle Masson, et suivie d'un ballet, attirait encore une foule considérable. Mercredi, le *Violon du Diable*, précédé de la *Xacarilla*, réunissait les amateurs du ballet, dont la faveur est désormais acquise à la jeune et charmante danseuse, Regina Forli. Enfin vendredi dernier, *Guillaume Tell* reparaissait une seconde fois sur l'affiche, et la recette ne souffrait nullement de la concurrence des jours précédents.

*** Les répétitions du *Juif errant* sont assez avancées pour qu'on puisse à peu près fixer le jour de son apparition. Il a été décidé que ce grand ouvrage serait donné du 15 au 20 mars.

*** La *Fée aux Roses* avec la *Fête du Village voisin* composaient, le jour du Mardi-Gras, un spectacle pour lequel il eût été nécessaire d'agrandir indéfiniment la salle de l'Opéra-Comique.

*** Le *Carillonneur de Bruges* a été joué quatre fois la semaine dernière : le succès de l'ouvrage et des artistes s'établit.

*** Le Théâtre-Italien a repris l'*Italiana in Algieri*, cette partition si longtemps jeune et qui le serait toujours, si la bouffonnerie qui lui sert de cadre avait un peu moins vieilli. Mlle d'Angri faisait sa rentrée dans le rôle d'Isabella, et nous avons retrouvé la belle voix que nous lui connaissions, sauf toutefois un peu d'enrouement. Les qualités dominantes de Mlle d'Angri sont l'énergie et la chaleur; sa physionomie a quelque chose de mâle, comme son organe. C'est une de ses analogies avec la Pisaroni, qui chantait avec tant d'effet l'air final : *Pensa alla patria*. Mlle d'Angri en a aussi tiré un excellent parti, et d'unanimes bravos l'ont accueillie. Belletti et Calzolari ont partagé le succès de la cantatrice dans les rôles de Mustafa et de Lindoro ; Ferranti est très-comique dans celui du mari

*** Meyerbeer a reçu de la reine d'Angleterre deux ouvrages d'art accompagnés de la lettre la plus flatteuse, en remerciment de l'hommage de son ode à la mémoire de Rauch, le célèbre sculpteur.

*** Aujourd'hui, dimanche, il y aura exercice des élèves au Conservatoire de musique et de déclamation. La séance commencera par l'exécution d'une ouverture composée par M. Jonas. On jouera ensuite les *Folies amoureuses*, de Regnard, et *Jean de Paris*, de Saint-Just et Boïeldieu.

*** Une grande et religieuse solennité sera célébrée le vendredi, 26 mars, dans l'église de la Madeleine, à la mémoire de l'illustre Habeneck, que la mort a frappé au mois de février 1849. Pour consacrer plus dignement ce troisième anniversaire funèbre, l'un des meilleurs élèves du maître fameux, de l'artiste à jamais regrettable, M. Deldevèze a composé une messe de *Requiem* qui sera exécutée par le Cercle musical, dont M. Charles de Bez est président. Il y aura une quête au profit de la caisse des secours et pensions de l'Association des artistes musiciens, qui compte Habeneck parmi ses plus glorieux fondateurs, et qui lui doit tant de services rendus avec un dévoûment au-dessus de tout éloge.

*** Mlle Clauss donnera son troisième concert dimanche 14 mars. Jamais la phrase consacrée, *à la demande générale*, n'a pu recevoir une plus juste application.

*** Nous rappelons que le concert de Mlle Marie Mira est toujours fixé au 7 mars. Dans notre dernier numéro, nous avons dit de quels éléments pleins d'intérêt se composait cette séance, que recommande déjà si bien le nom de la bénéficiaire.

*** Le concert que Léopold de Meyer donnera le 8 mars prochain promet d'être un des plus intéressants de la saison. Le célèbre pianiste y fera entendre plusieurs de ses compositions nouvelles, qui ne le céderont en rien à ses œuvres depuis longtemps populaires.

*** Le jeune violoniste Léon Reynier donnera un fort intéressant concert, le 10 mars prochain. Il jouera la fantaisie de *Norma*, de Vieuxtemps, sur la quatrième corde; le *Yankee doodle*, du même, et un quatuor de Beethoven.

*** Le concert annuel de W. Kruger aura lieu le mardi 16 mars, à huit heures du soir, dans la salle Herz.

*** M. Ad. Sax, l'habile facteur d'instruments qui a remporté, comme on sait, la grande médaille à l'Exposition universelle, vient d'être nommé membre honoraire de l'Académie des sciences à Londres.

*** Voici le programme du troisième et dernier concert que Ernst donnera demain lundi, 1er mars, dans la salle Herz, à huit heures du soir, et dans lequel Mlle Clauss se fera entendre : 1° Quatuor en *mi* mineur pour deux violons, alto et violoncelle, de Mendelssohn, exécuté par MM. Ernst, Maass, Eckert et Chevillard; 2° *la Sérénade*, de Schubert, chantée par M. Wartel; 3° Airs hongrois, variés et exécutés par M. Ernst; 4° Air de *Torquato Tasso*, de Donizetti, chanté par Mlle Duval.

*** M. J. Freminet, élève du Conservatoire, donnera un concert, le 2 mars, dans la salle de Herz, avec le concours de plusieurs artistes distingués.

*** Le quatrième concert d'Emile Prudent, à Bruxelles, a produit encore plus d'effet que les trois autres. L'exécution de son grand concerto et de sa fantaisie, les *Bois*, a été supérieure. A Gand, il s'est fait entendre au Casino devant plus de deux mille personnes. Les *Bois* et le *Réveil des Fées* ont eu un succès immense : le *bis* est toujours et partout de rigueur pour ce dernier morceau. Emile Prudent va revenir à Paris, où il restera quelques jours avant de se rendre à Londres.

*** Le roi des Pays-Bas, voulant honorer le double mérite d'Alexandre Batta comme compositeur et virtuose, lui a fait remettre une médaille d'or du plus grand module, avec son portrait d'un côté, et de l'autre cette inscription : *Bene merentibus arte et ingenio*. Cette médaille est de la valeur de 1,200 fr. Le célèbre artiste a excité à Utrecht un enthousiasme extraordinaire.

*** Notre excellent violoncelliste Emile Rignault donnera son grand concert annuel mardi soir, 2 mars, dans les salons de M. Herz. On y entendra, outre le bénéficiaire et son frère, Mlle Montigny, MM. Edouard Wolff, Grignon et Aimès.

*** Conformément au vœu émis par les comités des cinq Associations d'artistes, le beau portrait de M. le baron Taylor, peint par M. Charles Lefebvre, vient d'être reproduit en une magnifique lithographie, due au talent de M. Léon Noël. Chaque épreuve se vend 5 fr. au profit de la caisse des Associations.

*** M. Edmond Seveste, directeur de l'Opéra-National, a été enlevé hier par une mort presque subite.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille*, 26 février. — Comme partout où il a été représenté, le dernier chef-d'œuvre du grand-maître obtient un succès d'enthousiasme que six représentations en moins de quinze jours n'ont pas pu diminuer. Octave, de l'Opéra, qui remplit le rôle du *Prophète*, y obtient un immense succès ; nous l'avions entendu l'année dernière à Bruxelles, dans ce même rôle qu'il a chanté cinquante et quelques fois pendant la saison d'hiver. Sa voix a gagné depuis beaucoup de force et d'ampleur, sans avoir rien perdu de son joli timbre, résultat dû sans doute au travail qu'il vient de faire en Italie avec les maîtres Romani, Lamperti, et présentement avec le maître Fontana, de Paris. On dit qu'il retournera bientôt en Italie Ce serait une véritable perte pour nos grands théâtres de province et pour le répertoire français dont il est un des plus dignes soutiens. Nous espérons donc que le succès qu'il obtient le retiendra dans son pays natal.

CHRONIQUE ÈTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — Un grand concours de musique militaire vient d'avoir lieu en présence d'un grand nombre de généraux et d'officiers supérieurs, parmi lesquels les princes de la maison royale, le prince Auguste de Wurtemberg, le prince de Radziwill, les généraux Wrangel, Moellendorf, etc. La marche de cavalerie : *En avant*, composée par M. Lorenz, trompette major, a obtenu tous les suffrages. Ont été remarquées en outre : la marche de *Bellone*, pour infanterie, par Leutner; la marche *Sophia-Catharina*, pour infanterie, par Meyenberg ; la marche du *Dix-neuf Février*, pour infanterie, par M. Lochrk. On n'avait admis au concours que des morceaux écrits par des musiciens attachés à l'armée prussienne. — L'exposition des douze tableaux vivants, qui avait eu lieu il y a quelque temps chez le prince Charles, a été répétée chez le roi. A cette occasion, Mmes Wagner et Herrenburger, M. Mantius, le chœur du Dôme et la chapelle royale, ont exécuté, sous la direction de Meyerbeer, diverses compositions des plus remarquables: airs et chœurs de Gluck, chœur des *Huguenots* ; airs de danse du *Prophète*, le duo de Meyerbeer, intitulé : *Grand'Mère*, l'air de *la Corbeille d'oranges*, chanté par Alboni.

*** *Vienne*. — Panofka nous quitte pour se rendre à Londres et y faire exécuter plusieurs de ses compositions dans le courant de la saison. — Aujourd'hui, 19 février, aura lieu la troisième séance de Mme Wartel, qui, sans doute, sera tout aussi fructueuse pour la bénéficiaire que ces deux premiers concerts.

*** *Florence*, 12 février. — Hier, au théâtre de la Pergola, nous avons assisté au premier début dans la carrière théâtrale d'une jeune cantatrice appartenant à l'une des plus illustres familles d'Italie, Mlle Mariette Piccolini, native de Sienne. Elle a paru dans *Lucrezia Borgia*, dont elle a rempli le principal rôle d'une manière qui lui a mérité les suffrages unanimes de notre public.

*** *New-York*. — Les beaux jours des virtuoses sont passés; les *Yankees* sont blasés. Depuis les soirées grandioses de Jenny Lind, il n'est plus possible de donner des concerts sans se ruiner. L'Opéra-Italien n'a qu'un demi-succès. Et pourtant il y a eu affluence de chanteurs et de cantatrices et de musiciens de toute espèce. Mmes Bishop et Bochsa se font entendre dans les plus petites villes, le pianiste Slvackosh exploite les Etats de l'Ouest, en société avec Mlle Amélie Potti et Parodi. Jenny Lind elle-même a vu pâlir son étoile à Philadelphie ; depuis la mort de sa mère, la célèbre cantatrice vit dans la retraite la plus absolue. Quant à Lola Montès, elle n'a pas piqué un seul instant la curiosité publique. L'arrivée d'Ole Bull n'a pu sortir les Américains de leur apathie.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Les chanteurs qui possèdent une voix de basse apprendront avec plaisir la mise en vente d'une mélodie fort remarquable : *le Clocheteur de nuit*, composée spécialement pour la voix de basse par MM. F. DE COURCY et L. CLAPISSON.

CHEZ BRANDUS ET C^E, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU,

RÉPERTOIRE DU CHANTEUR

Deuxième série.

COLLECTION D'AIRS, ROMANCES, ETC., EXTRAITS DES OPÉRAS FRANÇAIS, POUR

Voix de BASSE,

Actéon,	*Air.*	Il est des époux complaisants	4 50
Ambassadrice (l'),	*Air.*	Che gusto! ah que mon sort est beau!	4 50
Barcarolle (la),	*Couplets.*	O toi dont l'œil rayonne!	2 50
Charles VI,	*Chant national.*	La France a l'horreur du servage	3 »
—	*Scène et air.*	C'est grand'pitié que ce roi	6 »
—	*Cavatine.*	Fête maudite et qui fera répandre	3 75
—	*Mélodie.*	Avec la douce chansonnette	3 »
Cheval de Bronze (le),	*Air.*	Mon noble gendre a donc quitté la terre	4 50
Comte Ory (le),	*Air.*	Veiller sans cesse, craindre toujours	4 50
—	*Air.*	Dans ce lieu solitaire, propice au doux mystère	5 »
Dame de Pique (la),	*Air.*	C'est un feu, un feu qui brûle sans cesse	4 50
—	*Couplets.*	Je n'ai qu'un plaisir et qu'un vœu	5 »
—	*Romance.*	Le trois, le dix et la dame de pique	4 50
Deux familles (les),	*Air.*	Non, de ma juste colère	4 50
Dieu et la Bayadère (le).	*Air.*	Quel vin! quel repas délectable	3 »
—	*Air.*	Sois ma Bayadère	2 50
Domino noir (le),	*Couplets.*	Nous allons avoir, grâce à Dieu	2 50
Enfant prodigue (l'),	*Air.*	Toi qui versas la lumière	6 »
—	*Air.*	Quel ciel de pourpre et d'azur	3 »
—	*Romance.*	Il est un enfant d'Israël	4 50
—	*Air.*	Mes malheurs étaient grands	3 75
Favorite (la),	*Air.*	Léonore, viens! j'abandonne	6 »
—	*Cavatine,*	Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate	5 »
Fée aux Roses (la),	*Air.*	Art divin qui faisait ma gloire	5 »
—	*Air.*	Ne crois pas que je te cède	4 50
Fiancée (la),	*Air.*	Quel sourire enchanteur	4 50
Giralda,	*Air.*	Que saint Jacques et les saints	5 »
—	*Romance.*	Ange des cieux, charme des yeux	3 »
Guido et Ginévra,	*Prière.*	Sa main fermera ma paupière	3 »
—	*Air*	Ma fille à mon amour ravie	2 »
Guillaume Tell,	*Romance.*	Sois immobile et vers la terre	3 »
Haydée,	*Romance.*	A la voix séduisante	2 50
—	*Air.*	Me voici, général, à vos ordres	3 75
Huguenots (les),	*Choral.*	Seigneur, rempart et seul soutien	4 50
—	*Chanson huguenote.*	Piff, paff! piff, paff!	3 »
—	*Couvre-feu.*	Rentrez, habitants de Paris	2 »
Juive (la),	*Cavatine.*	Si la rigueur et la vengeance	5 »
—	*Malédiction.*	Vous qui du Dieu vivant	2 »
Lac des Fées (le),	*Air de chasse.*	Avec adresse, avec audace	4 50
Mousquetaires de la Reine (les),	*Air.*	Ah! pour moi quelle ivresse	7 50
—	*Couplets.*	Pas de beauté pareille	5 »
Muette de Portici (la),	*Barcarolle.*	Voyez, du haut de ces rivages	2 50
Philtre (le),	*Air.*	Je suis sergent, brave et galant	5 »
—	*Air.*	Vous me connaissez tous, Messieurs	5 »
Postillon de Lonjumeau (le),	*Air.*	Oui, des choristes du théâtre	3 75
Prophète (le),	*L'appel aux armes.*	O liberté c'est ta victoire	3 »
—	*Couplets.*	Aussi nombreux que les étoiles	4 50
Reine de Chypre (la),	*Cavatine.*	Triste exilé sur la terre étrangère	3 »
—	*Cavatine.*	A ton noble courage	3 75
Robert Bruce,	*Air.*	Eh quoi! chez vous la crainte	6 »
—	*Cavatine.*	Que ton âme si noble	3 75
—	*Romance.*	Anges sur moi penchés	3 75
Robert le Diable,	*Evocation.*	Nonnes qui reposez	4 »
—	*Air.*	Je t'ai trompé, je fus coupable	5 »
Siége de Corinthe (le),	*Air.*	Qu'à ma voix la victoire s'arrête	6 »
Stabat Mater (Rossini),	*Air.*	Pro peccatis suæ gentis	4 50
Trompette de M. le Prince (le),	*Chanson.*	Pourquoi toutes ces guerres?	3 »
Val d'Andorre (le),	*Chanson du chevrier.*	Voilà le sorcier, car il existe encore	4 50
—	*Romance.*	Le soupçon, Thérèse	4 50
Zerline,	*Air.*	Non, plus longtemps je n'y saurais tenir	5 »

COLLECTION DE **DUOS** EXTRAITS D'OPÉRAS FRANÇAIS.

ACTÉON.

Duo, Pourquoi cet air sombre et sauvage? *S.B.* 6 »

AMBASSADRICE (L').

— Toi qui surveille de ma nièce . . . *S. S.* 6 »
— Et pourquoi donc, c'est la musique. *T. S.* 6 »
— Oui c'est moi qui viens ici. . . . . *T. S.* 6 »

CHARLES VI.

— Respect à ce roi qui succombe. . . *S. C.* 7 50
— Gentille Odette, eh quoi ton cœur palpite. *T. S.* 9 »
— A la victoire où nous courons. . . *S. B.* 9 »

COMTE ORY (LE).

— Je vais revoir la beauté qui m'est chère. *T. S.* 6 »
— Dans ce séjour calme et tranquille. . *S. S.* 5 »
Prière à 2 voix, Noble châtelaine, voyez notre peine . . . . . *S. S.* 2 50
Duo, Ah! quel respect, Madame . . . . *T. S.* 7 50
Chœur à 2 voix, Ah! la bonne folie, c'est charmant. . . . . *T. T.* 3 »
— Buvons, buvons, buvons soudain. . *T. T.* 5 »

DAME DE PIQUE (LA).

— Depuis trois mois je porte cet insigne. *T.T.* 7 50
Romance à 2 voix, Dans ces demeures solitaires. *T. S.* 4 50
Duo, Allons donc, lâche, et que cette liqueur. *S. B.* 9 »
— Ne suis-je pas une sœur, une amie? *T. S.* 9 »

DIAMANTS DE LA COURONNE (LES).

— L'heureuse conquête . . . . . *T. S.* 6 »
— Mon cousin qui dans tous les temps. *T. S.* 3 75
Bolero à 2 voix, Dans les défilés des montagnes. *S. S.* 4 50
Duo, Savez-vous, mon cousin. . . . . *T. S.* 4 50

DIEU ET LA BAYADÈRE (LE).

— Comment, aimables bayadères. . . *T. S.* 4 50
Nocturne, O bords heureux du Gange. . *T. S.* 3 »

DOMINO NOIR (LE).

Duo, Parlez, parlez, quel destin est le nôtre? *T.S.* 6 »
— Téméraire, impie, où vas-tu? . . . *S. B.* 3 75

ÉCLAIR (L').

— Ah! combien cette solitude . . . . *S. S.* 7 50
— Comme mon cœur bat et palpite. . *T. S.* 7 50
— Près d'une belle être fidèle. . . . . *T. S.* 7 50

ENFANT PRODIGUE (L').

— Vous devez envoyer à Memphis . . *T. B.* 6 »
— D'où viennent ces cris de vengeance. *S. B.* 6 »
— Oui je suis ce coupable . . . . . *T. S.* 6 »

FAVORITE (LA).

— Toi mon fils, ma seule espérance. . *T. B.* 7 50
— Mon idole! mon idole! . . . . . *T. S.* 9 »
— Léonor, pourquoi tristement baisser les yeux . . . . . *S. B.* 7 50
Le même transposé pour . . . . . *S. C.* 7 50
— Va-t'-en d'ici, de cet asile . . . . . *T. S.* 9 »

FÉE AUX ROSES (LA).

Duo, Si tu pouvais devenir plus traitable. *S. B.* 7 50
Couplet à 2 voix, Du sultan l'hymen se prépare. *T. S.* 3 75
Les mêmes transposés pour *S. et Boryt.* 3 75
Duo, Ainsi ta haine qui me brave. . . . *S. B.* 6 »
— Ah! Monseigneur à la vieillesse . . *T. S.* 5 »

FIANCÉE (LA).

Duo, Entendez-vous, c'est le tambour . . *T. S.* 6 »
— Bannissant la tristesse . . . . . *T. S.* 5 »
— Au nom du Dieu puissant. . . . . *T. S.* 4 50

FRA DIAVOLO.

Couplets à 2 voix, Je voulais bien . . . *T. S.* 2 50
Ronde à 2 voix, Voyez sur cette roche. . *T. S.* 2 50

GIRALDA.

Duo, Faut-il donc vous aider, ma chère? . . *T. S.* 5 »
— C'est dans l'église du village . . . *T. T.* 7 50
— Ah! le désespoir me reste. . . . . *T. S.* 9 »
— O perfidie qui sacrifie. . . . . *T. S.* 6 »

GUIDO ET GINÉVRA.

— Ah! grand Dieu qu'ai-je vu? . . . *T. S.* 7 50
— Où vas-tu? Je les suis . . . . . *C. B.* 7 50
— Ombre chérie, ombre adorée . . . *T. S.* 7 50

GUILLAUME TELL.

— Où vas-tu? quel transport t'agite? . *T. B.* 7 50
— Ma présence, pour vous, est peut-être un outrage . . . . . *T. S.* 7 50
Prière à 2 voix, Toi qui du faible es l'espérance *T. S.* 3 »

HAYDÉE.

Chanson bachique à 2 voix, Enfants de la noble Venise, vaillants marins . . . . *T. B.* 4 50
Duo, C'est la fête au Lido . . . . . *S. S.* 4 50
— Je sais le débat qui s'agite . . . . *T. B.* 6 »
— Je t'aime, ô mon maître! . . . . . *T. S.* 6 »

HUGUENOTS (LES).

Duo, Beauté divine enchanteresse. . . . *T. S.* 7 50
Litanies à 2 voix, Vierge Marie, Soyez bénie! *S. S.* 2 »
Ronde à 2 voix, Venez, venez, venez . . *S. S.* 3 »
Duo, Dans la nuit où seul je veille . . . *S. B.* 9 »
— Où je vais? secourir mes frères! . . *T. S.* 12 »

JUIVE (LA).

Sérénade à 2 voix, Loin de son amie . . *T. S.* 4 50
Duo, Lorsqu'à toi je me suis donnée. . . *T. S.* 9 »
— Que d'attraits, qu'elle est belle! . *S. S.* 7 50
— Du cardinal voici l'ordre suprême . *S. S.* 7 50
— Devant le tribunal vous allez comparaître. *S. B.* 4 50
— Ta fille en ce moment est devant le concile. *T. B.* 9 »

MOÏSE.

— Si je perds celle que j'aime . . . . *T. S.* 6 »
— Dieu, dans ce jour prospère . . . . *S. S.* 3 75
— Moment fatal, que faire? . . . . . *T. B.* 5 »
— Jour funeste, loi cruelle . . . . . *T. S.* 3 75

MOUSQUETAIRES DE LA REINE (LES).

Duo, Pour une seule belle . . . . . *S. S.* 5 »
Couplets à 2 voix, Comme un bon ange, je viens vers vous . . . . . *T. S.* 9 »
Duo, Trahison, perfidie . . . . . *T. S.* 9 »
— Saint Nicolas, ô mon patron! . . . *T. B.* 9 »

MUETTE DE PORTICI (LA).

— Mieux vaut mourir que rester misérable *T.B.* 5 »
Barcarolle à 2 voix, Chantons gaiement la barcarolle . . . . . *T. B.* 4 50
Duo, N'espérez pas me fuir . . . . . *T. S.* 6 »

PART DU DIABLE (LA).

— O mon frère, ô mon seul espoir! . . *S. S.* 4 50
— Asmodée, Asmodée! . . . . . *T. S.* 7 50
— Après une aussi longue absence . . *T. S.* 6 »

PHILTRE (LE).

— Je sais d'avance son langage. . . . *T. S.* 6 »
Barcarolle à 2 voix, Je suis riche, vous êtes belle . . . . . *S. B.* 3 »
Duo, Si l'honneur a pour toi des charmes. *T. B.* 6 »

PRÉ AUX CLERCS (LE).

— Les rendez-vous de noble compagnie. *T. S.* 6 »

PROPHÈTE (LE).

Romance à 2 voix, Un jour, dans les flots de la Meuse. . . . . *S. C.* 4 50
Duo, Pour garder à ton fils le serment. . *S. C.* 7 50
— Mais toi, prophète, odieux à la terre. *T. C.* 9 »

REINE DE CHYPRE (LA).

— Gérard, mon Gérard . . . . . *T. C.* 7 50
— Sommes nous seuls ici? . . . . . *T. B.* 6 »
Chœur à 2 v. Aux feux scintillants des étoiles *T.S.* 2 »
Duo, Arbitre de ma vie . . . . . *T. C.* 9 »
— Vous qui de la chevalerie. . . . . *T. B.* 9 »
— Malgré la foi suprême . . . . . *T. C.* 6 »

ROBERT BRUCE

— Arthur! Marie! Oh ciel! . . . . . *T. C.* 7 50
— Royale famille. . . . . *C. B.* 5 »

ROBERT LE DIABLE.

— Avec bonté voyez ma peine . . . . *T. S.* 7 50
— Ah! l'honnête homme. . . . . *T. B.* 9 »
— Mais, Alice, qu'as-tu donc? . . . . *S. B.* 7 50
— Si j'aurai ce courage? . . . . . *T. B.* 7 50
— Grand Dieu, grand Dieu! . . . . . *T. S.* 9 »

SIRÈNE (LA).

— Qu'une heureuse rencontre . . . . *T. T.* 6 »
— C'est un ouvrier, mieux qu'un ouvrier. *T.S.* 6 »
— Je fais mal, je le sais. . . . . *T. S.* 6 »

SIÉGE DE CORINTHE (LE).

— Rassure-toi, mon pouvoir t'environne. *S.B.* 6 »

STABAT MATER (ROSSINI).

— Quis est homo? . . . . . *S. S.* 4 50

VAL D'ANDORRE (LE).

— Vous partez, mais sans doute . . . *T. S.* 6 »

ZERLINE.

— Quel trouble en mon âme? . . . . *S. C.* 9 »
— Pour cet illustre mariage . . . . . *T. S.* 6 »
— Oui, ma femme le veut. . . . . *C. B.* 9 »

POUR PARAITRE TRÈS-PROCHAINEMENT,

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LA

POUPÉE DE NUREMBERG

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE M. LEUVEN,

Musique de

AD. ADAM.

Partition pour chant et piano, in-8°. — Grande partition et parties d'orchestre.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, PAR L. CROHARÉ.

L'OUVERTURE POUR PIANO SEUL.

N° 1. **Couplets** pour voix de *basse* chantés par M. GRIGNON : « Ce bonheur de toute ma vie. »
2. **Air** de *baryton* chanté par M. MEILLET : « A moi la jeunesse. »
2 *bis*. Le même transposé pour *ténor*.
3. **Duo** de la valse pour *soprano* et *baryton* chanté par Mlle ROUVROY et M. MEILLET : « Me voilà! oui c'est elle, c'est ma belle. »
4. **Grand air** de *soprano* chanté par Mlle ROUVROY : « Où suis-je? Qui suis-je? Quel prestige? »
5. **Couplets** pour *soprano* chanté par Mlle ROUVROY : « Quand je commande, attention, silence! »

UN QUADRILLE et UNE VALSE de MUSARD.

Morceaux pour piano, par Burgmuller, Lecarpentier, Rosellen et Ch. Voss.

EN VENTE, CHEZ Mme Vᵉ LAUNER, EDITEUR, BOULEVART MONTMARTRE, 16,

LA PERLE DU BRÉSIL

Opéra-comique en 3 actes,

POEME DE MM. J. GABRIEL ET SYLVAIN St-ÉTIENNE,

Musique de

FÉLICIEN DAVID.

CATALOGUE THÉMATIQUE DES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO PAR A. DE GARAUDÉ.

OUVERTURE. *Maestoso, prix : 7 fr. 50.*

Nᵒˢ 1. *Prière* chantée en chœur : « Dieu puissant, Dieu notre père. ». . . 3 »
2. *Couplets* chantés par M. Bouché : « Hardis marins, braves amis. » . 4 50
3. *Romance* chantée par M. Philippe : « Zora, je cède à ta puissance. » 3 »
4. *Trio* chanté par Mlles Duez, Guichard et M. Philippe : « Chez votre jeune reine » . . . . . 9 »
5. *Ballade* chantée par Mlle Duez : « Entendez-vous dans les savanes. » 6 »
5 *bis*. La même transposée un ton plus bas pour mezzo soprano . . . 6 »
6. *Air* chanté par M. Bouché : « Jusqu'à ce jour, sans désir, sans envie. » 6 »
6 *bis*. Le même transposé un ton plus haut pour baryton . . . . . 6 »
7. *Boléro* chanté par Mlle Guichard : « La belle fête pour Zora! » . . 6 »
8. *Duo* chanté par Mlle Duez et M. Philippe : « Enfin, l'on nous laisse. » 7 50
Nᵒˢ 9. *Cavatine* chantée par Mlle Duez : « Quand sur notre beau navire. ». 4 50
9 *bis*. La même transposée un ton plus bas 4 50
10. *Duo* chanté par MM. Soyer et Bouché : « Tu sais comment je récompense. » 7 50
11. *Quatuor* chanté par Mlle Duez, MM. Philippe, Soyez et Bouché : « Dans mon âme éperdue. » . . . . . 5 »
12. *Couplets* du Mysoli chantés par Mlle Duez : « Charmant oiseau qui sous l'ombrage. » 4 50
12 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas pour mezzo soprano. . . 4 50
13. *Duo* chanté par Mlle Duez et M. Philippe : « Ah! mon ami, pour calmer ma souffrance. ». 7 50
14. *Air* avec chœur chanté par M. Bouché : « Après avoir bravé. ». . . 7 50

Airs de ballet : N° 1, Fandango et Tarentelle; N° 2, Rondena; N° 3, Marche.

GRANDE PARTITION D'ORCHESTRE, PRIX : 400 FR. — PARTIES D'ORCHESTRE, PRIX : 400 FR.

QUADRILLES PAR MUSARD.

Schottisch, Valse, Polka, Redowa et morceaux d'arrangement au piano par les auteurs les plus en vogue.

Chez J. MAHO, 10, passage Jouffroy,

MUSIQUE DE PIANO

Duvernoy (J. B.). Op. 200. *Marthe*, fantaisie sur des thèmes de Flotow . . . . . 6 »
Fradel (Ch.). Op. 67. *Etude de salon*. . . . . 5 »
— Op. 70. *Chœur bachique* . . . . . 5 »
— Op. 71. *Une Fleur*, valse brillante. . . . . 5 »
Heller (St.). Op. 78. *Promenades d'un solitaire*, six mélodies sans paroles, en deux suites, chaque 6 »
— Op. 77. *Saltarella*. 7 50
Kruger (W.). Op. 25. *Harpe éolienne*, rêverie. . . . . 5 »
Le Houppey (F.). Op. 13. *Les Vœux*, méditations religieuses 5 »
Marmontel (A.). *Mazurka de salon* . . . . . 5 »
Rosellen (H.). Op. 129. *Promenade en mer*. . . . . 5 »
Rosenhain (F.). Op. 46. Le *Carnaval de Venise* . . . . . 6 »
Sprenger. Op. 8. Romance sans paroles 4 50
Talexy. Op. 41. *Marche italienne*, fantaisie. 7 50
— *Lara*, polka-mazurka . . . . . 5 »
— *Luisella*, polka-mazurka. . . . . 5 »
— *Rosélia*, polka-mazurka . . . . . 5 »
Voss (Ch.). Op. 95. *Pluie de roses*, fantaisie-étude. . . 6 »
— *Julia*, polka brillante. . . . . 5 »

MUSIQUE DE VIOLON

Ernst (H. W.). Six morceaux de salon avec accompagnement de piano; première suite (*Allegretto, Notturno, Allegretto moderato.*). . . . . 9 »

MUSIQUE DE VIOLONCELLE

Franchomme (A.). Op. 34. *Grande valse*, morceau de concert avec piano 7 50
Le quatuor seul . . . . . 5 »
Seligmann (P.). Op. 54. *Manina*, tarentelle avec accompagnement de piano . . . . . 6 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 10. | 7 Mars 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flechère, 104, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse . . . 30
Étranger 34

Annonces.
50 centimes la ligne . . . . . pour 1 fois
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Exposition universelle de Londres (25e et dernière lettre), par **Fétis** père. — Auditions musicales, Alard et Franchomme, Société Sainte-Cécile, Ernst, Mlle Charlotte de Malleville, Joséphine Martin, Clauss, etc., par **Henri Blanchard**. — Conservatoire de musique et de déclamation, exercice des élèves. — Nouvelles et annonces.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES.

(VINGTIÈME ET DERNIÈRE LETTRE) (1).

Monsieur,

Dans mon cours de philosophie et d'histoire de la musique, fait à Paris en 1832, j'ai posé en fait que le système tonal, basé sur l'enharmonie dans l'antiquité la plus reculée, s'est modifié progressivement et n'est arrivé au genre diatonique qu'après une longue suite de siècles. J'ai fait voir comment ce dernier système tonal, seul en usage dans la Grèce 300 ans avant l'ère chrétienne, s'est maintenu intégralement dans l'Occident, jusqu'aux dernières années du XVIe siècle; et enfin, du fait jusqu'alors incompris de la découverte et de l'introduction dans la musique de l'harmonie dissonnante naturelle ou attractive, par Monteverde, j'ai fait sortir la tonalité moderne avec toutes les conséquences, la similitude de conformation de toutes les gammes, la détermination de leur caractère en deux modes, et le passage successif du genre *unitonique*, basé sur l'harmonie purement consonnante, dans le genre *transitonique*, né immédiatement de l'harmonie attractive qui a créé la modulation, puis dans le genre *pluritonique*, dans lequel l'attraction est susceptible de plusieurs modes de résolutions, puis définitivement dans le genre *omnitonique*, que font naître les altérations multiples ascendantes et descendantes, lesquelles engendrent une multitude d'attractions, et mettent tous les sons en relation harmonique avec tous les tons et leurs deux modes. Dans mon *Traité d'harmonie*, ainsi que dans une foule de travaux particuliers publiés dans la *Gazette musicale*, j'ai développé cette théorie, qui résume en elle toute l'histoire de la musique, au point de vue le plus élevé.

D'autres travaux entrepris au moyen d'instruments de précision, et qui sont encore inédits, m'ont démontré que les attractions résultent de ce que, par instinct, les musiciens doués d'une bonne organisation élèvent les intonations dans les altérations ascendantes, et les abaissent dans les descendantes, d'une certaine quantité de vibrations que l'instrument de Scheibler m'a permis de compter, et dont j'ai pu dresser des tables par un travail où j'ai fait une heureuse application de la formule que Fourier a publiée dans son admirable *Théorie analytique de la chaleur*. (Paris, 1822, in-4°.) C'est ainsi que je suis parvenu à fixer le nombre de vibrations de chaque note (le diapason étant donné) qui entre dans la composition d'une harmonie attractive, en raison de sa tendance de résolution.

Nonobstant la nouveauté des aperçus qui m'ont conduit à cette théorie, les difficultés du sujet ont effrayé les musiciens, et bien peu, je pense, y ont donné assez d'attention pour comprendre ce dont il s'agit. Un lieutenant-colonel anglais (M. T. Perronet-Thompson), amateur de musique et de plus savant distingué, m'a fait l'honneur de s'en occuper sérieusement dans un ouvrage publié en 1850, sous le titre de *Théorie et pratique de l'intonation juste* (*Theory and practice of just intonation*; *with a view to the abolition of temperament*); mais, en logicien rigoureux, il a tiré de ma théorie de la tonalité moderne la conséquence que le tempérament doit être abandonné dans les instruments à sons fixes, et qu'il est indispensablement nécessaire de donner à ces instruments des sons justes en nombre suffisant pour satisfaire à toutes les exigences de la justesse absolue dans toutes les agrégations d'harmonies attractives, et pour tous les cas de résolutions possibles. C'est trancher dans le vif. J'avoue que mes témérités innovatrices ne vont pas jusque là, et qu'en considération de l'imparfaite conformation des mains des pianistes et organistes, à qui Dieu n'a donné que cinq doigts, je consentirais volontiers à ce que les claviers de l'orgue et du piano restassent tels qu'ils sont, et à entendre, grâce au tempérament, leurs fausses harmonies, qui ne me blessent pas trop le sens musical. Mais M. T. Perronet-Thompson n'est pas homme à s'arrêter à ces choses; en Anglais tout d'une pièce qu'il est, il ne s'est pas contenté de la théorie ; car, voulant y joindre la pratique, il a fait construire par MM. Robson, facteurs d'orgues à Londres, pour l'Exposition de 1851, un orgue enharmonique, et par M. Panormo, une guitare également enharmonique. L'objet de l'orgue enharmonique est de faire exécuter les intervalles attractifs dans une parfaite justesse au moyen de 42 sons par octave, qui répondent en effet à toutes les tendances ascendantes et descendantes, lesquels peuvent être produits par vingt touches brisées, que modifient certains boutons et ressorts. Les touches diatoniques, chromatiques et enharmoniques sont distinguées par le blanc, le noir et le rouge.

Déjà, dès 1832 et jusqu'en 1835, M. le lieutenant-colonel Perronet-Thompson avait publié une suite d'articles sur les données de ma théorie, dans le *Westminster-Review*; puis il avait paru renoncer à poursuivre ses recherches sur ce sujet, lorsqu'il conçut le plan des deux instruments qu'il a fait figurer à l'Exposition, et qui m'ont paru n'avoir attiré que mes regards. L'auteur de ces instruments n'est pas le premier qui ait essayé d'en faire construire pour faire rentrer dans le domaine de la musique moderne le genre enharmonique ; cette entreprise remonte même à une époque reculée. Vers le milieu du XVIe siècle, Nicolas Vicentino, maître de chapelle du duc de Ferrare, imagina

(1) Voir les nos 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, de 1851, 1er 3 et 5 de 1852.

de faire revivre les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique des Grecs, et fit faire un clavecin à deux claviers, auquel il donna le nom d'*Arcicembalo*, pour en démontrer la possibilité. Il a donné la description de cet instrument dans un livre (1) où l'on voit que l'octave était divisée en trente-quatre parties par les deux claviers, savoir dix-sept par chacun d'eux. Le premier faisait entendre les différences de *ut* dièse et de *ré* bémol, de *ré* dièse et de *mi* bémol, etc.; le second donnait les intonations diverses des notes bémolisées une ou deux fois lorsqu'elles deviennent identiques, suivant le tempérament avec les notes inférieures, comme *ut* bémol comparé à *si* bécarre, *fa* bémol comparé à *mi* bécarre, etc. Vicentino, dans ce travail, suivait la doctrine de Pythagore d'après Boèce, et faisait tous les tons égaux dans la proportion de 8 : 9, et les demi-tons mineurs égaux à 243 : 256.

Un peu plus tard, Zarlino, savant théoricien et maître de chapelle à Venise, fit construire dans cette ville une épinette dont il a donné la description dans le deuxième livre de ses Institutions enharmoniques (2), et dont le clavier était également enharmonique, mais construit d'après des principes différents de ceux de Vicentino; car Zarlino niait la réalité de la musique chromatique qu'on essayait de faire de son temps; soutenant avec raison, quoiqu'il en ignorât les vrais motifs, que cette musique prétendue chromatique et enharmonique était simplement de mauvaise musique diatonique. Le but de Zarlino, lorsqu'il fit construire son épinette enharmonique, était purement spéculatif. Il voulait démontrer que la musique de son temps était dans le système diatonique synton de Ptolémée, c'est-à-dire que dans la tonalité de cette musique les tons étaient inégaux, à savoir : les *tons majeurs*, dans la proportion de 8 : 9, et les *tons mineurs*, dans celle de 9 : 10; d'où résultait la nécessité de faire majeurs les demi-tons, comme de *mi* à *fa*, et de *si* à *ut*, dans la proportion de 15 : 16. C'est cette fausse doctrine qui a été adoptée par les géomètres venus après Zarlino, et qui est la source de toutes leurs erreurs.

Ce fut sans doute pour satisfaire aux vues d'un musicien érudit et entiché de quelque système de nouveauté musicale, que le comte de Novellara, Camille de Gonzague, fit exécuter, en 1606, par un célèbre facteur d'instruments nommé *Vito de Trasuntino*, un clavier dont chaque touche était divisée en quatre parties, au moyen desquelles on pouvait faire entendre les différences enharmoniques d'une note diésée avec la note supérieure bémolisée, d'une note non affectée de dièse ou de bémol avec une note supérieure ou inférieure affectée de l'un de ces signes, et enfin d'une note affectée de deux dièses ou de deux bémols avec une note supérieure ou inférieure. Ce clavecin existait encore à Rome, il y a peu d'années, chez l'abbé Baini (3). Ce clavecin avait 31 touches par octave, et 125 pour son étendue de quatre octaves.

Un autre système d'instrument enharmonique fut imaginé, au commencement du XVIIe siècle, par un savant Napolitain nommé *Fabio Colonna*. Dans un livre imprimé en 1618, il donne la description de cet instrument (4), qui était monté de 50 cordes, et auquel il donna le nom de *Pentecontachordon*, mot grec qui signifie *cinq fois dix cordes*. L'objet de Colonna était de diviser les tons de notre échelle diatonique en trois parties, en laissant les demi-tons tels qu'ils sont; ce qui formait dix-sept intervalles par octave. Ce système, et l'instrument qui le représente, qualifié d'absurde par Jean-Baptiste Doni, et que le P. Mersenne a analysé dans son traité de l'*Harmonie universelle* (5), est exactement le système de la musique arabe.

(1) *L'Antica Musica ridatta alla moderna prattica, con la dichiaratione, e con gli esempi de i tre generi, con le loro spetie, et con l'inventione di una nuova stromento, nel quale si contiene tutta la musica perfetta*, etc. In Roma, 1551, 1 vol. in-fol.

(2) *Le Istitutioni Harmoniche*. Venise, 1558, 1562, 1573. Toutes ces éditions sont in-folio.

(3) *Memorie storico-critiche delle vita e della opere di G. P. da Palestrina*, t. II, p. 75, note 520.

(4) *Della Sambuca lincea, ovvero dell' istrumento perfetto*, lib. III. Naples, 1618, in-4°.

(5) *Traité des Instruments à chordes*, livre IIIe; proposition V. Le clavier d'épinette dont Mersenne donne la description est exactement conforme au système de Fabio Colonna.

D'autres tentatives ont été faites à diverses époques pour faire sortir les instruments à clavier du système du tempérament et leur donner les moyens de rendre les intervalles avec une parfaite justesse. De ce nombre est l'orgue enharmonique de H. Liston, dont il est parlé dans l'Encyclopédie de Rees, à l'article *Organ*. A la demande de Bottée de Toulmon et de M. Vincent, auteur de travaux intéressants sur la musique des Grecs, M. Roller, facteur de piano de grand mérite, de la maison Roller et Blanchet de Paris, a construit un piano enharmonique pour la démonstration de la réalité de ce système de la musique antique. Le célèbre compositeur dramatique, M. Halévy, rapporteur de la commission qui fut chargée de l'examen de cet instrument à l'Institut de France, a pensé qu'il était possible de faire usage dans la musique actuelle, du système enharmonique rendu sensible par l'intelligent travail de M. Roller. Il s'est trompé à cet égard, car le système enharmonique des Grecs, purement mélodique, est inapplicable à notre harmonie, qui résulte des attractions harmoniques des sons. L'erreur de Bottée de Toulmon et de M. Vincent consistait à croire que ces deux enharmonies ont de l'analogie.

De tous ces tentatives, on voit que la seule qui se rattache à l'état actuel de la musique est celle de M. le colonel Perronet-Thompson. Les 42 sons qui forment les divisions enharmoniques de l'octave, dans son orgue, n'ont de rapport ni avec les deux systèmes enharmoniques des anciens, ni avec le système arabe, et n'ont pas pour objet d'opérer entre ces systèmes et la musique de nos jours une alliance impossible. Ces sons représentent en réalité tous les degrés de tendances attractives qui résultent soit de l'harmonie dissonnante naturelle, soit des altérations des intervalles simples et collectives. Mais, bien que ces attractions agissent sur tous les artistes bien organisés et leur fassent, à leur insu, élever ou abaisser les intonations en raison des tendances harmoniques, je pense que cette justesse absolue serait trop difficile à réaliser et à conserver dans les instruments à sons fixes, et que les complications auxquelles elle donnerait lieu feraient naître des inconvénients considérables qu'il serait impossible d'écarter. Dans un orgue, les longueurs déterminées des tuyaux ne suffisent pas pour rendre les intonations invariables, car les flûtes sont douées d'une sensibilité excessive qui les fait varier d'intonation à toutes les nuances de modification de l'état de la température. En supposant donc qu'on parvînt à accorder avec justesse toutes ces nuances délicates d'intonations diverses, l'instrument ne conserverait pas l'accord deux heures consécutives sous l'influence d'un changement de température occasionné par une cause quelconque. La difficulté d'accorder un piano serait la même que pour un orgue, et l'effort des cordes en sens inverse de la tension qui leur est donnée serait, comme dans tous les pianos, une cause incessante de relâchement, mais serait bien plus sensible, eu égard à la petitesse des intervalles. Ajoutons que les complications du mécanisme du doigter sur un pareil instrument seraient si grandes, que le plus habile des exécutants ne parviendrait pas à les vaincre.

La conclusion naturelle à tirer de ces considérations est que les instruments enharmoniques à sons fixes et à clavier ne peuvent avoir d'utilité que dans la spéculation; et que dans la pratique de l'art, le tempérament, quelles que soient ses imperfections pour une oreille sensible, est une nécessité absolue. J'ai cru devoir traiter cette question avec quelque développement à l'occasion de l'instrument mis à l'Exposition universelle par M. le colonel Perronet-Thompson, parce qu'elle est en général mal comprise, et parce que les erreurs répandues à ce sujet exposent des amateurs ou des facteurs d'instruments à faire de grandes dépenses qui ne peuvent avoir de résultat utile.

Après avoir traité dans toutes mes lettres des grandes classes d'instruments qui ont figuré à l'Exposition, peut-être un peu trop longuement, il ne me reste plus que quelques mots à dire d'une spécialité que j'ai vu naître il y a quelque trente ans; je veux parler des *harmoniums*.

L'*harmonium* ne s'est pas présenté d'abord dans le domaine de la musique avec les apparences ambitieuses qu'on lui voit aujourd'hui.

Ce fut d'abord sous la forme très-exiguë de l'*éoline* ou *élodicon* que le facteur d'instruments bavarois Eschenbach lui fit faire son apparition ; puis Antoine Hackel, de Vienne, le modifia dans la disposition du soufflet et en fit le *phisharmonica* que Payer fit entendre à Paris en 1826. Les deux facteurs que je viens de nommer avaient pris l'idée de leurs instruments dans les anches libres de l'orgue expressif de Grenié, qui lui-même avait puisé la première pensée des anches de cette espèce dans le *cheng* chinois. Le phisharmonica que fit entendre Payer à Paris donna à M. Dietz le désir de le perfectionner en augmentant la puissance du son ; car les anches de M. Hackel étaient très-faibles et ne produisaient que des sons très-doux. Des anches plus énergiques, mises en vibration par un vent plus condensé, produisirent pour résultat dans l'*aerophone* de M. Dietz, une puissance de son beaucoup plus considérable. Ce fut la première amélioration de quelque importance introduite dans cette famille d'instruments ; mais M. Debain fit faire à la construction des instruments de cette espèce de très-grands progrès. C'est lui qui, le premier, imagina de modifier le timbre des lames métalliques en les approchant ou les éloignant de la soufflerie à divers degrés, mettant en proportion leur position, leur épaisseur, ainsi que la capacité et la hauteur des caisses de l'instrument, les ouvertures qui livrent passage au courant d'air, et M. Debain est aussi le premier qui ait réuni sur un seul clavier six octaves, quatre jeux de timbres différents, lesquels peuvent se combiner au moyen de registres. C'est à l'instrument perfectionné par ses soins que M. Debain a donné le nom d'*harmonium*, et ce nom lui est resté.

Une imperfection restait encore à l'*harmonium* ; elle consistait dans la lenteur d'articulation de l'instrument. Ce défaut a disparu par la percussion d'un petit marteau qui attaque les lames métalliques au moment où les touches du clavier s'abaissent. En l'état actuel, l'harmonium paraît avoir atteint tout le développement de ses facultés : on pourra y introduire des variétés de timbres et de diapasons ; mais les instruments que j'ai vus et joués à l'Exposition universelle m'ont démontré que le principe de la vibration des anches libres a reçu toutes les applications importantes dont il était susceptible.

MM. Alexandre et fils, de Paris, ont aussi beaucoup contribué au perfectionnement de l'harmonium. Si je ne me trompe, ils ont inventé le système de percussion. Ils ont mis à l'Exposition de beaux instruments de ce genre, entre autres un harmonium à six jeux avec dix-neuf registres de combinaisons, dont le clavier, bien que renfermé dans cinq octaves, a néanmoins sept octaves d'étendue par le fait de la transposition des registres. M. Verhasselt, de Bruxelles, a aussi envoyé à l'Exposition quelques bons instruments qui ne m'ont paru renfermer rien de nouveau, mais qui viennent immédiatement, dans mes notes, après ceux de M. Alexandre. J'ai joué, aussi, quelques bons instruments du même genre, construits en Angleterre par des facteurs dont les noms échappent en ce moment à ma mémoire.

Une des plus singulières excentricités musicales de l'Exposition m'a paru être l'harmonium de M. Muller, de Paris, auquel le facteur a donné le titre d'*orgue de voyage*. Il mérite certainement son titre, car il peut être renfermé dans une malle de 1 mètre 13 centimètres ; la hauteur, 39 centimètres ; la largeur, 37, et le poids 50 kilogrammes. Le clavier se pousse par une coulisse dans la caisse de l'instrument, les pieds se replient dans le fond, le mécanisme de la soufflerie et le pupitre se logent dans le couvercle de la malle, et celle-ci n'a que l'aspect d'une malle ordinaire ; mais lorsque l'instrument est tiré de son étui et déployé, son aspect est celui d'un harmonium ordinaire, et sa sonorité a une puissance qu'on ne croirait pas pouvoir sortir d'un si petit espace.

Ici, Monsieur, se termine l'exposé de tout ce qui a frappé mon attention dans la catégorie des instruments de musique à l'Exposition universelle. J'ai tâché de rendre utile, pour le public et pour les artistes, l'analyse que j'en ai faite : puissé-je ne pas avoir fatigué la patience de vos lecteurs!

Agréez, Monsieur, etc. FÉTIS père.

AUDITIONS MUSICALES.

Quatrième séance de musique de chambre par MM. Alard et Franchomme. — Quatrième concert de la Société Sainte-Cécile. — Troisième concert de M. Ernst. — Œuvre de la Miséricorde. — Mlles Charlotte de Malleville, Joséphine Martin, Wilhelmine Clauss, MM. Ascher, Forgues et Fumagalli. — M. Emile Rignault. — M. Georges Bousquet. — M. Lemmens.

La musica da camera, le grand concert vocal et instrumental, les séances de musique intime que l'on offre aux amis, aux amateurs, aux critiques même, par jolies petites lettres, ou par des cartes de visites qui vous annoncent d'une façon quelque peu affectée que M. tel ou tel, professeur de piano, restera chez lui tous les soirs pour s'y faire entendre ; ces solennités musicales, données à tous les étages et à toutes les classes de la société, se développent sur une grande échelle en ce moment dans Paris.

Au nombre des séances de *musica da camera* (musique de chambre), on distingue celles données par MM. Alard et Franchomme. Ces deux virtuoses méritent surtout la qualification de classiques progressifs, dénomination trouvée, par laquelle nous avons caractérisé le talent de l'organiste Lemmens, et qui a fait fortune parmi les gens qui savent ce que c'est que d'écrire sur l'art musical. C'est donc en qualité de classique progressiste que M. Alard a dit, avec ses habiles concertants, un des quatuors de Beethoven, dans lesquels ce compositeur exceptionnel se mit aussi, lui, à écrire d'une manière qu'il dut croire progressive, puisqu'il continua dans cette voie un peu singulière. Le 10e et le 11e quatuors sont déjà d'un style fort avancé pour l'époque où ils parurent et même pour celle-ci. Le 11e a été dit par MM. Alard, Armingaud, Casimir Ney et Franchomme dans leur dernière séance chez Pleyel. Les trois premiers morceaux de cette œuvre ont provoqué au moins autant d'étonnement que de plaisir parmi les fanatiques de ce genre de musique, qui les ferait moins délirer si on la leur donnait sous le nom d'Urhan ou de Schoberlichnerasfeldemberg. Il faut dire pourtant que le final de ce quatuor en *fa* mineur a été justement *bissé*, par la manière intelligente et chaleureuse avec laquelle il a été dit, et surtout aussi grâce à sa forme logique, dramatique et passionnée. Le trio en *sol* majeur pour violon, alto et violoncelle, — nous ne savons pourquoi on ne joue jamais le troisième en *ut* mineur du même œuvre, et qui est un des plus beaux qui soient sortis de la plume du même compositeur, — a été dit par MM. Alard, Casimir Ney et Franchomme, avec toute la verve et la prestesse d'archet qui distinguent ces habiles instrumentistes ; et puis l'*andante capriccio*, de Mendelssohn, redemandé, a été entendu de nouveau avec le plus grand plaisir, ainsi que la sonate en *la* majeur, de Mozart, pour piano et violon, exécutée avec beaucoup de correction par Mlle Meara et Alard ; et puis enfin le beau quintette en *sol* mineur, pour deux violons, deux altos et violoncelle, du même auteur, a dignement terminé cette séance de belle et bonne musique bien exécutée, intéressante manifestation d'art, qui attire toujours une société de bonne compagnie et qui sait bien écouter.

—La symphonie en *sol* majeur, dite *militaire*, de Haydn, a été trouvée charmante par l'auditoire des concerts de la Société Sainte-Cécile ; mais d'une sonorité un peu tranquille, d'une physionomie guerrière un peu bourgeoise par le temps de musique cuivrée, bruyante et brillante que nos hommes de bruit harmonique ont fait prévaloir.

Le morceau de Beethoven : *Mer calme, heureuse traversée*, chœur avec orchestre, ne nous a montré aussi qu'une physionomie un peu pâle ; il en a été de même du chœur final d'*Echo et Narcisse*, de Gluck. La ballade des nymphes (2e acte d'*Oberon*), a paru, au contraire, ce qu'elle est en effet, une mélodie-harmonie suave, idéale, enchantée, et fort bien rendue par Mlle Poinsot.

Beethoven a pris sa revanche d'une façon éclatante avec sa verveuse ouverture de *Coriolan*, que l'orchestre a dite chaleureusement.

M. Gounod s'est montré, lui aussi, compositeur progressiste dans le style sacré. Si son *Benedictus* est dans la vieille forme fuguée, son

Sanctus est, ainsi que nous l'avons déjà dit dans cette feuille, grandiose, religieux et riche d'instrumentation. Mlle Poinsot, qui a dit le solo dans lequel elle s'était imposé la tâche difficile de remplacer M. Gueymard, s'y est montrée cantatrice intelligente et d'un excellent style.

Une ouverture de *Robert le Diable*, qui n'a jamais été jouée à l'Opéra, terminait ce brillant concert. Ce sont quelques-uns des motifs de la partition du célèbre opéra qui servent d'éléments à cette belle préface musicale dramatique. L'auteur y a jeté à pleines mains les plus riches effets d'instrumentation, et combiné le plus heureusement possible les mélodies et les rhythmes. Cette belle symphonie, empreinte de tant de charme et d'entrain, exerce sur l'auditoire un empire d'autant plus irrésistible que les motifs dont elle se compose ont acquis une immense popularité.

Le Prophète a été privé aussi de sa préface, et l'on se demande pourquoi le compositeur, qui sait avec tant d'art manier l'instrumentation, qui plus qu'un autre a si bien jeté le drame dans l'orchestre, a, de nouveau, laissé condamner à l'ostracisme l'ouverture de son dernier chef-d'œuvre. En rendant compte de cette belle composition dans la *Gazette musicale*, lors de sa publication, il y a près de deux ans, je répondais à des observations qui m'avaient été faites sur cette ouverture, et je disais comme je le dis encore : espérons que l'ouverture du *Prophète* sera exécutée devant un auditoire capable de la comprendre. Que si le public, peu mûr pour de telle musique, n'en saisissait pas les beautés, je m'en consolerais en disant avec Dacier : Mes remarques subsistent. J'ajouterai que si les auditeurs des concerts de *la Société Sainte-Cécile* ont su gré à M. Seghers d'avoir restitué à *Robert-le-Diable* ce dont on l'avait privé, ils ne pourront que remercier l'habile chef d'orchestre de rendre à Dieu ou à son Prophète ce qui lui appartient.

— M. Ernst a donné, le 1er de ce mois, son troisième et dernier concert, dans la salle Herz. Il a dit, avec MM. Eckert, Maas et Chevillard, le quatuor en *mi* mineur de Mendelssohn-Bartholdy, quatuor dont le premier morceau et le final sont fort travaillés et semés d'*imitations serrées* qui sont comme un travail pour l'auditeur, s'associant, malgré qu'il en ait, à ce style consciencieux, et même à la grande difficulté d'exécution qui en résulte. Il est vrai qu'exécutants et auditeurs sont bien dédommagés de ces efforts par l'*andante* et le *scherzo*, qui vous bercent des idées les plus suaves et les plus riantes. Après cela Mlle Duval est venue nous chanter une romance sur l'amour filial, par Mme Gustave Lemoine (Loïsa Puget), que la cantatrice a dite avec une expression profonde et vraie ; et puis, un air du *Torquato Tasso*, de Donizetti, qu'elle n'a pas moins bien chanté. Mme Comettant a dit aussi des couplets avec beaucoup de sentiment et de grâce. Quoi qu'il en soit de tous ces charmes auxiliaires, les honneurs de la soirée ont été pour le bénéficiaire, qui nous a fait entendre des variations sur des airs hongrois en virtuose fantaisiste, avec une originalité qui n'a pu être dépassée que par les caprices excentriques qu'il dépoie, qu'il jette à ses auditeurs étonnés et charmés, dans son *Carnaval de Venise*, où il résume le fantastique Hoffmann et le grotesque Callot.

L'andante et le final de la grande sonate en *la* mineur, de Beethoven, ont été dits aussi dans ce concert par M. Ernst et Mlle Clauss, qui joue dans beaucoup de soirées particulières du faubourg Saint-Germain, et qu'on voudrait entendre dans tous les concerts ; car, bien qu'elle soit jeune et petite, elle est âgée et grande par le talent.

— Il a été donné dans la salle Sainte-Cécile une grande matinée musicale au profit des pauvres honteux de la ville de Paris, sous le patronage de princesses, duchesses, marquises, comtesses, vicomtesses, générales, baronnes et simples roturières, parmi lesquelles se trouvaient, sur le programme, Mmes de Craon, de Beaufort, de Grammont, de Turenne, de Magnan, de Luxembourg, de la Ferronnays, de Vergennes, d'Armaillé, de Bernis, de Chabrillan, etc. Entourée de ces nobles patronesses, au nombre de quarante-six, et parmi Roger, Dorus, Mme Laborde, de l'Opéra, Mlle Montigny et le jeune Hildebrand Romberg, Mlle Clauss a fait entendre la fantaisie de Wilmers, intitulée *Un jour d'été en Norvége*, et elle a été applaudie et fêtée pour son beau talent et sa bonne action, comme les artistes éminents auxquels on l'avait associée, comme Mme Rose Chéri, du Gymnase, et Numa, et Landrol, qui ont participé aussi, en jouant une pièce de leur théâtre, à l'acte de bienfaisance de cette pieuse association qui a pour nom : *Œuvre de la Miséricorde.*

— Au risque d'encourir le reproche de monotonie, il faut bien signaler à nos lecteurs les faits et gestes de nos pianistes des deux sexes. Le piano et les pianistes nous rappellent les inversions et circonlocutions dont se sert le maître de philosophie de M. Jourdain dans le *Bourgeois gentilhomme* pour varier le compliment galant que son élève doit adresser à la dame de ses pensées : *Belle marquise, etc.* Cela nous remet en mémoire aussi le fameux couplet de vaudeville par lequel M. Scribe critiquait la monotonie du répertoire du théâtre de l'Opéra-Comique, qui ne représentait chaque soir que

Le *Nouveau Seigneur* et *Joconde*,
Joconde et le *Nouveau Seigneur*.

Et cependant il n'en est pas ainsi de nos virtuoses ; il existe beaucoup de variétés dans le système physiologique et le sens artistique de nos individualités pianistiques. Si pour beaucoup de gens un pianiste vaut un pianiste, comme un piano vaut à peu près un piano, pour d'autres, à l'oreille, aux facultés musicales exercées, il est des nuances dans le mécanisme des uns et des autres. Voyons, prenons-en une demi-douzaine de l'un et l'autre sexe : Mlles Wilhelmine Clauss, Charlotte de Malleville et Josephine Martin, puis MM. Fumagalli, Ascher et Forgues, par exemple. On peut dire d'abord que ce ne sont pas des artistes à la douzaine, puisqu'il n'y en a que six. Mlle de Malleville, qui a donné samedi dernier la seconde de ses quatre séances annuelles de musique de chambre, nous prouve à chacune de ces exhibitions qu'elle possède un talent sérieux qui ne cesse de nous interpréter les œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven que pour remonter jusqu'à celles de Rameau. Ce talent se distingue par une sorte de poli aristocratique, et manque, par cela même, de malléabilité. On est trop galant, trop Français pour dire que la grâce lui manque, et trop circonspect pour conseiller à cette jeune virtuose de se passionner, bien qu'il ne soit question que de passion pour l'art ; il est vrai que c'est l'autre qui mène à celle-ci. Mlle de Malleville arrange, écrit, compose parfois de jolie musique.

— Mlle Joséphine Martin exécute proprement, vivement, spirituellement la musique actuelle, et surtout la sienne. Son mécanisme est impérieux, gracieux et brillant ; c'est dire que ce mécanisme est un peu trop mécanique. Mélancolie et rêverie ne sont pour rien dans les éléments de ce jeu, non plus que mélodie et rondeur, et puissance de son. Quand on est sûr de plaire par l'élégance, l'esprit, on ne comprend pas qu'il soit nécessaire de recourir à la niaise et triste sensibilité, à la chaleur de cœur, à l'éloquence, à la poésie de l'art, qui, en définitive, seraient compromettantes pour une demoiselle ; et puis, tout cela peut-il sortir de cette boîte plus ou moins carrée, plus ou moins oblongue que l'on nomme un piano ? Erard et Mme Pleyel disent que oui.

Mlle Martin, dans une brillante soirée musicale donnée en son domicile artistique, a joué de charmantes fantaisies écrites par elle ; car elle a composé de délicieux morceaux de piano qu'elle exécute délicieusement.

Si de ces brillantes pianistes nous revenons à Mlle Clauss, nous trouvons en cette virtuose charmante plus jeune que ses rivales, ou mieux ses émules, un jeu plus âgé, plus sérieux, plus écrit, plus homogène dans toutes ses parties. S'il est un peu trop lié, si l'artiste couve un peu trop du regard ses touches, son cher clavier, le talent de Mlle Clauss n'en est pas moins un des plus solides, un des plus consciencieux, un des plus attachés et des plus attachants que nous ayons entendus. Elle joint la beauté du son dans la mélodie à la vélocité correcte dans le trait. En l'écoutant, on la sent émue de la passion de son art. Bien entendu qu'il n'est pas question d'établir ici aucune

similitude entre ces artistes d'une organisation dissemblable et de talents divers. Comparaison, d'ailleurs, n'est pas raison, comme dit le *vulgus* assez judicieusement.

En étudiant l'art de bien dire sur le piano, Mlle Clauss n'a pas négligé l'art d'écrire pour cet instrument, mais elle ne compose pas. J'ai presque envie de montrer assez peu de galanterie pour l'en féliciter.

— Si nous passons maintenant aux pianistes mâles, MM. Ascher, Forgues et Fumagalli, nous trouverons trois artistes assez semblables comme virtuoses et compositeurs, du moins pour ceux qui basent leurs appréciations sur des à peu près. De même que quelques uns de nos anciens poëtes qui se sont immortalisés par un quatrain, ou ces pianistes légers et brillants connus par une *arabesque*, un *bananier* ou une *tarentelle* quelconques, M. Ascher a ses *Hirondelles* qui ont déjà circonvolutionné sur bien des claviers ; M. Forgues a bercé bien des auditoires dans son *Hamac*, ce qui ne veut pas dire qu'il les ait endormis, et M. Fumagalli a locomotionné bien des cœurs par sa charmante chanson-sérénade espagnole. Ce pianiste lombard est jeune, d'un physique agréable ; il a le regard et le sourire spirituels ; il semble avoir des doigts d'acier qui tirent du piano tout le son qu'il peut rendre et même plus qu'il n'en doit donner, car il attaque la touche de façon à faire restituer à l'instrument la première moitié de son nom de FORTÉ qu'il avait autrefois. Mais en compensation de cette brusquerie d'attaque, il a du brillant, de la chaleur dans le jeu, de la verve et de la fougue même ; c'est enfin le premier pianiste sérieux qui nous soit venu d'Italie.

M. Ascher, pianiste allemand, se distingue par un jeu fin, délié, que le succès qu'a obtenu sa petite étude intitulée les *Hirondelles* dans le monde et parmi les amateurs, a rendu exigu, petit, pointu de son, qu'il a cherché, mais en vain, à rendre plus ample, plus magistral dans le morceau de concert sur *Lucrezia Borgia*. Il a joué cela dans la soirée musicale donnée par lui, salle Herz, mercredi dernier ; il nous a fait entendre encore de fort jolies petites choses musicales : une *Rêverie*, une *Séguidille sur Mosquita*, l'*Orgie*, *morceau* dit *caractéristique*. Ce dernier mot est presque licencieux précédé de l'autre ; mais il ne s'agit ici que d'une orgie, d'une cascade de notes. Et à propos de cascades, le bénéficiaire nous a distillé ses *Gouttes d'eau* dans son troisième caprice-étude ; mais ces gouttes d'eau n'en sont qu'une perdue dans la mer d'études, de caprices, de fantaisies, qui débordent, qui nous inondent de ses flots incessants et toujours croissants. Nous avons dit, plus haut, bénéficiaire : ce titre n'a pas été une fiction pour M. Ascher, si tous ceux qui sont venus l'entendre ont payé ce plaisir ; car, bien que la musique soit fort à la mode, on voit rarement un public aussi compacte dans un concert donné même par les célèbres virtuoses. Il est vrai que ce concert était fort attrayant. Dans un joli duo en écho du *Charme de la voix*, de Berton, M. Géraldy et Mme Lefébure-Wély nous ont prouvé tout le charme de la leur ; M. Edouard Batiste nous a fait entendre de nouveaux choristes intelligents, ce qui n'est pas commun, et fort bien dirigés par lui ; le violon d'Hermann a, comme toujours, impressionné l'auditoire, et M. Chaudesaigues l'a fort égayé de ses bêtises spirituelles.

— Dans la même soirée, en véritable critique ubiquiste, nous avons entendu, dans la salle Pleyel, M. Emile Forgues, pianiste distingué ; car il est bien rare, par le temps qui court et ces messieurs aussi, qu'un pianiste ne soit pas distingué, soit dans quelques salons, soit par sa clientèle. M. Forgues est aussi un pianiste du jour par les petites pièces qu'il compose et dit sur son instrument avec beaucoup de grâce, de finesse et de chaleur. Il s'est même montré classique en essayant de nous traduire la sombre poésie de la sonate en *ut* dièze mineur de Beethoven ; mais son public, car chaque pianiste a le sien, excepté ceux, en petit nombre, qui n'en ont pas du tout ou ceux qui les ont tous, l'auditoire de M. Forgues a mieux aimé, a plus applaudi ses *Variations de concert* sur *Charles VI*, son *Départ*, le *Hamac*, que nous avons déjà cité, la *Tarentelle* de concert, — il ferait beau voir qu'un pianiste n'eût pas composé et ne tînt pas toujours à la disposition de ses auditeurs une tarentelle, — et enfin son *Alcazar*, fantaisie espagnole qui a bien la couleur ibérienne, qui fait rêver de galanteries, de sérénades, de jalousies d'amour comme de celles qui s'ouvrent sur les balcons, et qui rappelle enfin ce vers coloré du roi dans la *Favorite* :

Palais de l'Alcazar, délices des rois maures !...

Avec ce goût du jour, cette couleur locale, un bon mécanisme dans lequel se distinguent des octaves nettes et perlées, M. Émile Forgues a obtenu beaucoup de succès en Espagne, d'où il est revenu la boutonnière ornée d'un ruban jaune et blanc.

— Pour compléter cette pléiade de pianistes qui peut être de sept, comme du temps de Ptolémée Philadelphe et de Ronsard était la pléiade des poëtes, nous voudrions pouvoir joindre à ces étoiles musicales Mlle Milhès ; mais celle-ci n'est qu'une très-petite étoile qui scintille à peine dans le ciel harmonique, et s'est contentée d'apparaître modestement dans la salle de Sax, où elle nous a fait entendre sur le piano, d'une manière aisée et gracieuse, un joli caprice de M. Brisson, *Jadis et aujourd'hui*, et la fantaisie sur les motifs de la *Lucie de Lamermoor*, par Prudent.

—Dans un concert donné dans la salle Herz, M. Émile Rignault s'est montré, comme toujours, violoncelliste habile, qui sait réunir ces deux qualités précieuses et rares dans un virtuose : mélodie et difficulté. C'est surtout dans le chant intitlé la *Vision de sainte Cécile*, avec accompagnement de violoncelle par M. Lebouc, que le bénéficiaire s'est bien associé à la voix humaine et a su la rivaliser.

— Le temps est venu où les écrivains qui jugent les œuvres musicales doivent connaître à fond les procédés de l'art sur lequel ils écrivent. M. Georges Bousquet a voulu pouver qu'il est un de ces critiques compétents. Deux excellents quatuors de lui pour deux violons, alto et basse, dits par l'habile violoniste Léonard, MM. Batta, Lebouc et l'auteur, ont été entendus avec un vif plaisir par un auditoire d'artistes et de bons amateurs, qui ont justement applaudi les idées mélodiques et le savoir du compositeur. Vous verrez qu'il ne dira rien de ces œuvres, dont il ferait un juste éloge si elles étaient d'un autre.

— Lemmens a aussi réuni de nouveau, vendredi dernier, un auditoire des hommes compétents de la presse musicale et de l'art, dans l'église de Saint-Vincent-de-Paul, pour jeter encore à son auditoire charmé de belles et larges fugues bien développées, des pièces pleines de grâce et de religiosité sur l'orgue, chef-d'œuvre de Cavaillé-Coll.

HENRI BLANCHARD.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

EXERCICE DES ÉLÈVES.

Ouverture par M. Jonas. — Les Folies amoureuses. — Jean de Paris.

Nous n'avons voulu parler de la maladie de M. Auber qu'en annonçant une convalescence qui touchera bientôt à son terme. Du reste, sans sortir de sa chambre, l'illustre compositeur et directeur n'a cessé de s'occuper des élèves confiés à sa surveillance. Il n'a pas voulu que leurs travaux d'aucun genre fussent interrompus. Un exercice était annoncé pour le dimanche 29 février, et l'exercice a eu lieu à l'heure dite, comme si tout le monde se portait bien.

Cet exercice se composait de comédie et d'opéra-comique. Il avait pour début une ouverture composée par M. Jonas, qui en 1849 obtint le deuxième second grand prix de composition musicale décerné par l'Institut. L'ouverture du jeune lauréat est bien faite et se distingue par des tendances mélodiques d'un favorable augure. Comme dans toutes les œuvres de jeunesse, il y a du trop plein instrumental : on dirait que les musiciens novices ont juré de donner une besogne égale à tous les archets, à tous les bois et à tous les cuivres qui remplissent l'orchestre. Avec de l'expérience on se défait de tout cela : mais l'expérience n'est pas comme les années : n'en acquiert pas qui veut ; n'écrit pas des opéras quiconque a l'envie et la faculté d'en écrire. Que le ciel et les directeurs des théâtres lyriques se montrent propices à M. Jonas !

Les *Folies amoureuses* ont été jouées avec beaucoup de verve et d'ensemble par MM. Lesage, Gilles de Saint-Germain, Lemaître, Mlles Arrène et Bilhaud. Cette dernière, élève émérite, engagée à l'Odéon, où elle tient fort bien sa place, était venue, *pour cette fois seulement*, remplacer Mlle Valérie, qu'une indisposition éloignait de l'école. Les applaudissements valent toujours la peine d'être pris, surtout quand ils sont mérités. Mlle Bilhaud, soubrette vive et mordante, sachant rire et faire rire dans la perfection, en a remporté sa bonne part, et ne se sera sentie que plus légère en retournant à l'Odéon. Si les *Folies amoureuses*, de Regnard, prouvent quelque chose, c'est que la fantaisie n'est pas neuve au théâtre, et que ce n'est pas notre siècle qui l'a inventée; mais quel est le censeur moderne qui ne frémirait de tous ses membres, si on lui apportait un manuscrit hérissé de plaisanteries d'une audace pareille à celles que Regnard se permettait sans scrupule et sans vergogne ? Quel bonheur que cela soit vieux, car aujourd'hui cela n'aurait plus la permission de naître !

Jean de Paris est un ouvrage d'un tout autre goût; la mère en prescrirait la lecture à la plus jeune de ses filles: les mœurs n'en sauraient craindre aucun danger. Au fond, l'idée est à peu près la même que celle du *Calife de Bagdad*, composé par les mêmes auteurs treize ans plus tôt. Dans l'intervalle, Boïeldieu s'était réfugié en Russie pour échapper aux douleurs d'un hymen mal assorti. A son retour, en 1812, il donna *Jean de Paris*, dans lequel il plaça un des airs de son *Télémaque*, et cet air passa de la bouche d'Eucharis dans celle de la princesse de Navarre, en changeant de paroles. C'est celui qui termine le premier acte : *Quel plaisir d'être en voyage. Jean de Paris* avait pour interprètes Elleviou, Martin, Juliet, Mlle Regnault, Mme Gavaudan. Ce fut un succès brillant et durable, malgré la faiblesse du second acte, où le poëte manque totalement d'esprit et d'invention.

Au Conservatoire, l'ouvrage a été joué et chanté par des élèves qui, presque tous, montaient sur les planches pour la première fois. Sapin remplissait le rôle du jeune prince français : il a de la voix, de la chaleur; mais il doit beaucoup travailler les sons de tête et s'exercer au chant *spianato*. Bonnebée, le sénéchal, possède un magnifique baryton et une bonne méthode; il a produit beaucoup d'effet dans l'air si connu : *C'est la princesse de Navarre que je vous annonce en ces lieux*. Faure a fait preuve de talent, plutôt que de gaîté, dans le rôle de l'aubergiste. Mlle Larcéna s'est bien acquittée de celui de sa fille. Dans celui du page, la toute jeune et toute frêle Mlle Boulard a fort bien chanté, fort bien joué : *Petit poisson deviendra....* moins mince, et le succès ne lui manquera pas. Le rôle de la princesse avait des périls pour Mlle Sarah Klotz, dont la voix n'a pas toute l'ampleur et la force désirable. Ce qu'elle a dit de mieux, c'est son couplet du second acte dans la fameuse romance du troubadour. Il y avait encore des troubadours en 1812 ! !

Somme toute, l'exercice a bien marché, pour les solistes comme pour les masses. MM. Moreau-Sainti et Batton l'avaient préparé avec zèle, et M. Massart n'en a pas moins déployé dans la direction de l'orchestre. Des acteurs qui débutent et des instrumentistes qui ne répètent que deux fois, quelle armée à conduire ! Les vieux capitaines en tremblent et se retirent sous leur tente, de peur de mésaventure et de fatigue. C'est donc aux jeunes et aux intrépides à se dévouer.

P. S.

NOUVELLES.

*** Demain, lundi, à l'Opéra, *Guillaume Tell*.

*** Les *Huguenots* ont été joués lundi dernier. Roger chantait, avec son talent supérieur, le rôle de Raoul; Depassio, celui de Marcel; Mlle Poinsot, celui de Valentine.

*** Vendredi a eu lieu la reprise d'un ballet longtemps célèbre, dont Adolphe Nourrit avait eu l'idée, et dont Marie Taglioni a si délicieusement poétisé le personnage, la *Sylphide*. Mlle Priora faisait sa rentrée dans ce rôle, dont le caractère de sa physionomie et le genre de son talent ne lui permettent pas de rendre aussi bien l'idéal. Comme Fanny Ellsler dans son temps, Mlle Priora est une des belles filles de la terre; les régions de l'air ne sont pas son domaine. A cela près, elle a mérité d'être applaudie autant que doit l'être une danseuse de premier ordre, et Saint-Léon s'est montré fort habile par sa façon de la seconder dans le rôle de Jams, dont il s'était chargé. Une débutante, Mlle Pougaud, s'est produite au 1er acte dans un pas de deux avec Bouchet. Celle-là est encore plus fille de la terre, et plus Parisienne qu'Écossaise : sa jolie figure est son plus grand talent. La charmante musique de Schneitzoeffer n'a rien perdu de son entrain ni de son coloris.

*** Que de gens ont dû se frotter les yeux en regardant jeudi dernier la grande affiche annonçant, en toutes lettres, *la rentrée de Mme Darcier dans le rôle de Béatrix*, du *Carillonneur de Bruges !* En effet, que de sujets d'étonnement, d'incrédulité même! Mme Darcier (et non plus mademoiselle), retirée du théâtre depuis deux ans, mariée à un homme qui n'est pas ambassadeur, comme tant d'autres, mais dont la position de fortune est connue, Mme Darcier, revenant tout à coup à la scène et reparaissant dans un rôle créé tout récemment par Mlle Wertheimber! C'était à n'en pas croire l'affiche, et pourtant rien n'était plus vrai. Mme Darcier fera sa rentrée mardi ou jeudi prochain; la charmante actrice, que nos regrets ont suivie, et qui peut-être aussi regrettait quelque chose, nous sera rendue, et avec elle la pièce nouvelle, qui ne compte que quatre ou cinq représentations. Il paraît que Mlle Wertheimber, se sentant indisposée, avait sollicité un repos qui aurait suspendu l'ouvrage. Par une combinaison dans laquelle il entre autant d'habileté que de bonheur, M. Emile Perrin a décidé Mme Darcier à reprendre ce même rôle de Béatrix, encore dans sa fleur, et qu'elle fera valoir sans doute avec tout le prestige de son nom et de son talent. C'est une excellente affaire pour le théâtre et pour l'ouvrage. Quant à Mlle Wertheimber, jeune artiste d'un grand avenir, nous ne croyons pas qu'elle perde à ce marché. Ceux qui ne l'ont vue et entendue que dans le rôle de Béatrix ne la connaissent pas. Il faut un autre essor à la voix qu'elle nous a révélée au Conservatoire dans *Orphée*, dans *Charles VI* et dans *Roméo*. Les occasions et les revanches lui viendront; jeune comme elle est, elle a le temps de les attendre. On reprendra donc mardi ou jeudi le *Carillonneur de Bruges*; mais en réalité la pièce que l'on jouera, c'est l'*Ambassatrice*.

*** Les *Barreaux verts*, ouvrage en deux actes, de MM. Sauvage et Bazin, sera donné prochainement.

*** Hier samedi, le *Barbier de Séville* a été repris au Théâtre-Italien pour la rentrée de Lablache. C'est un événement que ce retour que l'on commençait à ne plus espérer pour cette saison. Avec Lablache, les dernières semaines de mars brilleront d'un nouvel éclat, et la vogue leur est assurée. C'est Mlle Sophie Cruvelli qui chante le rôle de Rosine, avec un talent aussi grand que son succès.

*** On annonce que le privilége du Théâtre-Italien sera prorogé de cinq années et la subvention portée à 100,000 fr.

*** *Joanita*, l'opéra de Duprez, représenté à Bruxelles sous le titre de l'*Abîme de la Maledetta*, doit être joué à Paris mardi prochain.

*** La *Poupée de Nuremberg*, d'Ad. Adam, continue de jouir d'une vogue populaire.

*** Pendant le mois de janvier, la recette des théâtres subventionnés s'est élevée à 328,524 fr. 93 c.; celle des théâtres secondaires et petits spectacles, à 628,286 fr. 93 c.; celle des bals et concerts à 149,156 fr. 31 c.; celle des curiosités divers, à 19,811 fr. 97 c. — Total : 1,125,780 fr. 14 c. — On calcule que la recette des théâtres de Paris, pendant les trois jours du carnaval, s'est élevée à plus de 130,000 fr.

*** Le roi des Pays-Bas vient de décerner la grande médaille en or du mérite dans les arts à MM. Eugène Scribe, de Saint-Georges et Lazare, auteur de la partition du *Roi de Bohême*.

*** Le Comité de l'association des Artistes musiciens, dans sa dernière séance, avait à pourvoir au remplacement d'un de ses membres, et M. Edouard Batiste, professeur au Conservatoire, a été nommé à une grande majorité. C'est l'occasion de rappeler qu'indépendamment de sa classe de solfége collectif, M. Edouard Batiste tient au Conservatoire une classe de création nouvelle, celle de l'enseignement du chant populaire qu'il a fondée et qu'il dirige avec un plein succès. Dans la nombreuse phalange de ses élèves, il a formé une petite troupe choisie, soumise à un règlement et obligée à des exercices supplémentaires. Dans toutes les réunions soit publiques, soit privées, où il l'a fait entendre, cette troupe d'élite a exécuté d'une manière tout à fait remarquable le chœur des gardes-chasses, de Thomas, les *Charpentiers* d'Adam, le *Commencement du Voyage* et les *Jeunes Soldats* de Zimmerman, l'ode de Gilbert, la prière de la *Muette*, d'Auber, et plusieurs autres morceaux dont la liste serait trop longue.

*** Vivier est demandé à Amiens. Les sociétés philharmoniques se disputent cet inimitable artiste, qui consent maintenant à se faire entendre, et qui est sûr d'avance de produire partout une vive sensation.

*** Nous rappelons à nos lecteurs que c'est mercredi prochain, à 8 heures du soir, dans la salle Herz, qu'aura lieu le brillant concert du du jeune et remarquable violoniste Léon Reynier.

*** Teresa Milanollo est à Lyon. Elle donnera mardi prochain son septième concert au grand théâtre, et déjà toutes les places sont retenues. Du reste, jusqu'à présent, à chacun de ses concerts la salle a toujours été comble et le succès immense : ni les fleurs ni les couronnes n'y ont manqué.

*** Le troisième et dernier concert que donnera Mlle Clauss avant son départ pour Londres est toujours fixé à lundi prochain, 15 mars, et n'offrira pas un intérêt moins vif que les deux premiers.

*** C'est le mercredi 17 mars, à huit heures du soir, que l'Association des artistes-musiciens donnera son premier concert dans la salle des galeries Bonne-Nouvelle. Dimanche prochain nous publierons le programme de cette belle soirée, à laquelle d'éminents artistes prêteront leur concours.

*** L'exécution du *Requiem* composé par M. Deldevèze à la mémoire de l'illustre Habeneck, son maître, aura lieu dans l'église de la Madeleine, le lundi 22 mars, et non le vendredi 26, comme nous l'avions d'abord annoncé.

*** Une véritable et grande solennité musicale aura lieu dimanche prochain, 14 mars, à une heure et demie, dans la salle Barthélemy. Pour la première fois, les diverses Sociétés chorales de Paris seront réunies et chanteront ensemble les morceaux que le succès a rendus populaires. Il sera curieux de juger l'effet d'une masse de 400 voix, et d'assister à cette fusion de toutes les écoles. A ces forces vocales répondront les forces instrumentales des musiques de plusieurs régiments; et enfin, pour que rien ne manque à cette fête extraordinaire, Roger, notre grand chanteur, se fera entendre, ainsi que Wartel, Offenbach, Deloffre, Cras, Jules Simon. Pour cette fois, sans doute, la vaste salle Barthélemy sera trop petite.

*** Le second concert de M. et de Mme Léonard aura lieu vendredi prochain, à huit heures du soir, dans la salle Herz. Le succès obtenu dans le premier par les deux artistes dispense de toute autre recommandation.

*** La nouvelle si souvent annoncée et toujours démentie d'un mariage contracté par Jenny Lind, paraît cette fois acquérir la consistance d'un fait. La célèbre cantatrice aurait épousé M. Othon Goldschmidt, jeune pianiste, et le mariage se serait célébré à Boston. M. Othon Goldschmidt est âgé de vingt-deux ans, fils d'un riche et respectable négociant de Hambourg. C'est à Londres que Jenny Lind a fait, il y a quelques années, la connaissance de M. Goldschmidt, et plus tard elle l'a fait appeler aux Etats-Unis, afin de l'accompagner dans les concerts qu'elle donnait. Jenny Lind, aujourd'hui Mme Goldschmidt, a acquis une charmante villa à Round-Hill, près Northhampton, dans l'état de Massachussets, où les nouveaux mariés se proposent de faire un long séjour avant de retourner en Europe.

*** Un concert des plus intéressants, au bénéfice d'une salle d'asile, a eu lieu mardi dernier dans la salle Pleyel. La Société la plus aristocratique du faubourg Saint-Germain y assistait et applaudissait avec enthousiasme aux beaux talents de MM. Lecieux, Mulder, Moriani et Mme Taccani-Tasca. Parmi les morceaux qui ont le plus charmé l'auditoire, nous citerons les variations de Rode chantées par Mme Taccani, et un magnifique duo sur la *Dame Blanche*, pour piano et violon, composé par MM. Mulder et Lecieux, exécuté avec une verve et un brio qui leur ont valu une véritable ovation. MM. Chalupt et Robin, amateurs qui chantent en véritables artistes, ont complété cette matinée, qui s'est terminée par une comédie, les *Rivaux d'eux-mêmes*, parfaitement jouée par les artistes de la Comédie-Française.

*** Mme Claire Hennelle, la cantatrice si connue et si distinguée, donnera son concert annuel le mardi, 20 mars, dans les salons de Pleyel.

*** Le jeune violoniste, Juan Llorens, et Mlle Antonia Llorens, sa sœur, donneront un concert demain lundi, 8 mars, dans la salle Pleyel.

*** Le violoniste Bazzini, dont nous annoncions récemment l'arrivée à Paris, vient d'être engagé par les sociétés philharmoniques du Havre et de Saint-Omer; il se rendra dans cette dernière ville pour le 11 de ce mois.

*** Demain lundi, 8 mars, le concert de Léopold de Meyer aura lieu dans la salle Herz. En voici le programme : 1° *Souvenirs d'Italie*, de L. de Meyer, exécutés par l'auteur; — 2° Elégie, d'Ernst, exécutée par l'auteur; — 3° romance de *Lucrèce Borgia*, de Donizetti, chantée par Mlle Duval; — 4° impromptu sur les motifs de *Luisa Miller*, de L. de Meyer, exécuté par l'auteur; — 5° air du *Caïd*, de Thomas, chanté par Mlle Duval; — 6° air russe, de L. de Meyer, exécuté par l'auteur; — 7° fantaisie sur le violoncelle, d'Offenbach, exécutée par l'auteur; — 8° *Carnaval de Venise*, d'Ernst, exécuté par l'auteur; — 9° *Ave Maria*, de Schubert, chanté par Mlle Duval; — 10° marche marocaine, de L. Meyer, exécutée par l'auteur.

*** La troisième séance de musique de chambre donnée par Mlle de Malleville aura lieu le samedi 13 mars. Elle sera composée ainsi qu'il suit: 1° quatuor pour piano, violon, alto, violoncelle, de Weber; 2° fantaisie en *ut* mineur pour piano seul, de Mozart; 3° sonate pour piano et violon, de Beethoven; 4° quintette pour instruments à cordes, dédié à M. Maurin, de G. Onslow; 5° sonate en *mi* majeur pour piano, violon, violoncelle, de Mozart; 6° menuet en *mi* bémol pour piano seul, de Haydn, et sonate variée en *la* majeur, de Mozart. On entendra MM. Maurin, Mas, Casimir-Ney, Lebouc et Couffé. — La quatrième séance aura lieu le 27 mars.

*** La Société Sainte Cécile donnera, le dimanche 14 mars à deux heures, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 *bis*, son cinquième concert d'abonnement dont voici le programme: 1° symphonie en *ut* de M. H. Reber; 2° trio des songes avec chœur, de *Dardanus*, par Rameau; 3° grand air d'*Oberon* chanté par Mme Bochkoltz-Falconi; 4° chœur de *Blanche de Provence*, de Cherubini; 4° Fantaisie pour violon composée et exécutée par M. Léonard; 5° Sicilienne, de Pergolèse, chantée par Mme Bochkoltz-Falconi; 7° symphonie nouvelle de Mendelssohn (redemandée). L'orchestre sera dirigé par M. Seghers. Les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** M. Ede. Reményi, violoniste hongrois, donnera son concert le jeudi 11 mars 1852, à deux heures de l'après midi, dans la salle de l'association des artistes musiciens, bazar et boulevart Bonne-Nouvelle. Il exécutera plusieurs morceaux de sa composition, l'adagio et rondo du premier concerto de Vieuxtemps, et le *Tempo di bourré*, de S. Bach.

*** Voici le programme du concert que W. Krüger donnera, mardi 16 mars, à huit heures, dans les salons de M. Herz : — *Première partie*. — 1. Sonate de Beethoven (*ut* dièze mineur), pour piano, par W. Krüger; — 2. Duo, chanté par Mme Laborde et M. Morelli; — *la Harpe éolienne* rêverie, par W. Krüger; — 3. *le Tambour de basque*, danse espagnole, par W. Krüger; — 4. Mélodies de Reber, chantées par M. Wartel; — 4. *les Sorcières*, de Paganini, fantaisies pour violon par Saint-Léon; — 6. *Variations de Rode*, chantées par Mme Laborde. — *Deuxième partie* : — 7. Duo pour piano et violon sur la *Favorite*, de Krüger et Saint-Léon; — 8. Air chanté par M. Morelli; — 9. *Oh! sommo Carlo*, finale d'*Ernani*, transcrit pour le piano, par W. Krüger; — 10. Mélodie, par Schubert, chantée par M. Wartel; — 11. Fantaisie sur les *Soirées musicales* de Rossini, par W. Krüger. — Le piano, d'Erard, sera tenu par M. Bonoldi.

*** Mlle Vazelle et G. Perrelli donneront, lundi 23 mars, à huit heures, dans la salle Herz, un grand concert vocal et instrumental, avec le concours d'artistes distingués. Mlle Vazelle est la petite-nièce du célèbre chanteur Martin, et elle a fait au Conservatoire de Paris ses premières études musicales.

*** La mort si prématurée et si imprévue d'Edmond Seveste laisse vacante la direction de l'Opéra National. Plus de vingt candidats se présentent pour recueillir l'héritage du privilége lyrique, et de ce nombre est le célèbre chanteur Duprez, voué désormais à la composition musicale. En attendant une mesure définitive, M. Jules Seveste, frère du dernier directeur, et longtemps son associé dans l'administration des théâtres de la banlieue, a été agréé par le ministre comme administrateur provisoire jusqu'au 1er mai prochain, afin de donner le temps d'opérer la liquidation d'une entreprise où sont engagés les intérêts d'une veuve et d'enfants mineurs.

*** L'un des doyens de la presse française et du feuilleton dramatique, Jean-Toussaint Merle, est mort la semaine dernière. Il était né à Montpellier, le 16 juin 1785, et avait passé par le service militaire et l'administration pour arriver à la littérature, dans laquelle son esprit facile lui valut des succès de plusieurs genres. Dans le grand nombre de pièces qu'il fit jouer, on ne cite qu'un opéra comique, et ce fut une des moins heureuses : elle avait pour titre *les Courses de Newmarket*. Voué depuis plus de vingt ans à la critique théâtrale, Merle s'y distingua par la justesse de ses idées et par l'autorité que donne l'expérience. Tous ses confrères en journalisme n'auront que des regrets pour son caractère aimable, comme le public pour son talent.

*** Mme Sophie Gay, mère de Mme Emile de Girardin, et auteur d'un grand nombre d'ouvrages soit littéraires, soit dramatiques, vient de succomber à une longue maladie. On doit à sa plume féconde l'arrangement du *Maître de Chapelle*, de la *Sérénade* et du *Chevalier de Canolle* pour la scène lyrique.

*** Mme Caroline de Weber, veuve de l'illustre compositeur, vient de mourir à Dresde, à l'âge de cinquante-sept ans, et vingt-six ans après son mari. Un fils, Max de Weber, est le seul héritier de l'auteur du *Freischütz* et d'*Oberon*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*. — L'ouverture du théâtre de Sa Majesté est fixée au 25 mars. La saison sera très-brillante. Parmi les nouveaux artistes engagés par M. Lumley, on parle de Mlle Wagner, cantatrice d'un grand mérite et qui, en Allemagne, a obtenu le plus grand succès. Comme l'année dernière, les nombreux habitués de ce magnifique théâtre posséderont Mlle Sophie Cruvelli, que tour à tour Paris et Londres applaudiront avec enthousiasme, Mme Sontag et Lablache, dont le double talent d'acteur et de chanteur a toujours l'heureux privilége d'attirer et d'amuser le public anglais. La danse sera également bien partagée. On annonce pour *étoiles* Mmes Rosati et Cerrito.

*** *Berlin*. — Le théâtre Fr. Wilhelmstadt a donné les *Comédiens ambulants*, opéra de Fioraventi, au bénéfice de Mme K. Rudersdorf, qui a eu les honneurs de la soirée. — Dans la première soirée de symphonies on a exécuté, sous la direction de M. Dorn, des compositions de Haydn et de Beethoven, l'ouverture de *Tigrane*, par Righini, et une ouverture intitulée *Souvenirs d'Ossian*, par M. Gade. Dans *Euryante*, Mlle Wagner a eu l'occasion de faire applaudir de nouveau son magnifique talent. — Le théâtre Kœnigstadt est décidément perdu pour l'art dramatique; aucune des offres nombreuses d'y créer un nouvel établissement n'a été acceptée. Sous peu de jours le théâtre Kœnigstadt sera cédé à l'administration de la liste civile. — La recette du théâtre royal s'est élevée, le mois dernier, à la somme de 25,000 thalers (près de 109,000 fr.).

*** *Eisenach*, 28 février. — Le gouvernement a résolu de fonder dans notre ville un Conservatoire de musique où l'instruction sera entièrement gratuite. Cet établissement aura son siége dans le château qui servait de résidence aux anciens princes d'Eisenach, et il sera placé sous la direction de M. le docteur Kuhmstaed, savant théoricien, auteur de plusieurs grandes musiques d'église, et qui a déjà formé d'excellents élèves dans la composition musicale. On pense que le nouveau Conservatoire de musique sera ouvert pour le 1er octobre prochain au plus tard.

*** *Vienne.* — La troisième soirée musicale de Mme Wartel n'a pas été moins brillante que les deux premières. Ce qui caractérise le jeu de cette éminente pianiste, c'est la fidélité scrupuleuse qu'elle observe dans l'interprétation des œuvres de nos grands maîtres. — Le 26 février le théâtre de la Cour a donné le *Prophète* : Mme Lagrange, dont les succès vont toujours en croissant, chantait le rôle de Fidès.

*** *Leipzig.* — Mme Sontag, après avoir fait ses adieux au public, est allée voir sa sœur, religieuse au couvent de Stern, près de Goerlitz.

*** *Cologne.* — La troupe italienne de Bruxelles donnera, dans le cours du mois de mars, douze représentations au théâtre de la ville sous la direction de M. Bocca.

*** *Weimar.* — L'excellent violoncelliste Cossmann a été nommé musicien de la chambre grand-ducale. Hummel est le dernier artiste qui ait porté ce titre. Les directeurs de musique, MM. Goetze et Eberwein, ont reçu la médaille en or du mérite civil.

*** *Saint-Pétersbourg*, 16 février. — Le nouvel opéra d'Alary, *Sardanapale*, écrit sur les paroles d'Emilien Pacini, vient d'obtenir un brillant succès. L'empereur en a témoigné à l'auteur sa satisfaction. A la troisième représentation, Alary a été redemandé à plusieurs reprises. Mario, Ronconi et Mlle Grisi chantent les principaux rôles ; la mise en scène est digne de l'exécution. — Le célèbre compositeur général Lvoff vient d'écrire un *Stabat*, que l'on met sur la même ligne que celui de Pergolèse. La nouvelle production de M. Lvoff a été exécutée dernièrement à Saint-Pétersbourg, par les chœurs de la chapelle impériale. Les journaux en font grand bruit; ils citent entre autres le morceau : *Qui est homo*, qui a ravi l'auditoire.

*** *Florence.* — Après un assez long silence, notre Académie vocale et instrumentale a de nouveau donné signe de vie : Meyerbeer et Rossini ont fait les frais de cette solennité.

*** *Milan.* — L'opéra les *Sabines*, de Lauro Rossi, directeur du Conservatoire, a été représenté pour la première fois au théâtre de la Scala : le libretto est faible; la partition est savante et travaillée avec beaucoup de soin.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

POUR PARAITRE TRÈS-PROCHAINEMENT,

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LA

POUPÉE DE NUREMBERG

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE MM. DE LEUVEN ET ARTHUR DE BEAUPLAN,

Musique de

AD. ADAM.

Partition pour chant et piano, in-8°. — Grande partition et parties d'orchestre.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, PAR L. CROHARÉ.

L'OUVERTURE POUR PIANO SEUL.

N° 1. **Couplets** pour voix de *basse* chantés par M. GRIGNON : « Ce bonheur de toute ma vie. »
2. **Air** de *baryton* chanté par M. MEILLET : « A moi la jeunesse. »
2 *bis*. Le même transposé pour *ténor*.
3. **Duo** de la valse pour *soprano* et *baryton* chanté par Mlle ROUVROY et M. MEILLET : « Me voilà ! oui c'est elle, c'est ma belle. »
4. **Grand air** de *soprano* chanté par Mlle ROUVROY : « Où suis-je? Qui suis-je? Quel prestige? »
5. **Couplets** pour *soprano* chanté par Mlle ROUVROY : « Quand je commande, attention, silence ! »

UN QUADRILLE et UNE VALSE de MUSARD.

Morceaux pour piano, par Burgmuller, Lecarpentier, Rosellen et Ch. Voss.

CHARLES VOSS

LES LARMES DE MADELEINE

TROIS MÉDITATIONS POUR LE PIANO.
Op. 114. — Prix : 4 fr. 50.

NAPOLITAINE

POLKA-TARENTELLE POUR LE PIANO.
Op. 136. — Prix : 5 fr.

BARCAROLLE D'OBERON

Variée pour le piano en style de concert. — Op. 134. — Prix 5 fr.

DU MÊME AUTEUR :

Op. 61.	Sérénade	6 »
Op. 66.	Fantaisie brillante sur les *Huguenots*	7 50
Op. 70.	Fantaisie sur *Czar et Charpentier*, opéra de Lortzing	7 50
Op. 76.	Fantaisie militaire sur les *Mousquetaires de la Reine*	7 50
Op. 99.	Trois fleurs : la Rose, la Violette et l'Amarante	6 »
Op. 101.	Fantaisie dramatique sur le *Prophète*	9 »
Op. 104.	Souvenirs du *Prophète* : la Complainte et la Marche du Sacre, variées	7 50
Op. 109.	Fantaisie de salon sur la *Fée aux Roses*	7 50
Op. 113.	La Cascade de fleurs	6 »
Op. 117.	L'Assaut, grand galop militaire	5 »
Op. 118.	N° 1. Chant bohémien varié	5 »
	2. La Mélancolie de Prume variée	5 »
Op. 120.	Fantaisie de salon sur *Giralda*	6 »
Op. 122.	Fantaisie brillante sur la *Dame de Pique*	7 50
Op. 124.	Grande fantaisie brillante sur la *Favorite*	9 »
Op. 129.	*Mon Etoile*, grand nocturne	7 50

ONDINE

Suite de VALSES pour piano, par

Le Comte A. SUBLET de LENONCOURT.

PRIX : 5 FR.

DU MÊME AUTEUR :

Quadrille-Polka	4 50	*Pauline*, polka	2 »
Mathilde, polka	2 »	*Estelle*, polka	2 »

LES CLAIRONS DE L'ARMÉE FRANÇAISE

NOUVEAU QUADRILLE POUR LE PIANO, PAR

MUSARD.

Prix : 4 fr. 50.

TULOU

Duo pour flûte et piano sur l'*Enfant prodigue*	9 »
Duo pour flûte et piano sur le *Pirate*	9 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 11. | 14 Mars 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 101, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-National, *Joanita*, opéra en trois actes (première représentation), par **Gustave Héquet**. — Auditions musicales : Mlles Rachel et Mira ; MM. Erard, Thalberg, Léopold de Meyer, etc., par **Henri Blanchard**. — Revue critique : Charles Voss, par **G. Kastner**. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA-NATIONAL.

JOANITA,

Opéra en trois actes, paroles de M. Edouard Duprez, *musique de M.* Gilbert Duprez.

(Première représentation, 11 mars.)

Devons-nous dire que le compositeur Duprez, dont nous allons raconter le premier succès, n'est autre que le chanteur Duprez, qui a soutenu pendant dix ans la fortune de l'Opéra? Non, assurément, car nous ne l'apprendrions à personne. Depuis longtemps l'on était averti, et la curiosité publique était vivement excitée. On savait que le grand artiste, impatient du repos, allait rentrer dans la lice par une autre porte, et pour y jouer un autre rôle; qu'après avoir été si longtemps l'interprète éloquent et mélodieux de Rossini, de Meyerbeer, d'Halévy, il allait essayer enfin de lutter avec eux. Noble ambition, quel que soit d'ailleurs l'événement! Car nous n'imaginons rien de plus honorable que le mépris de l'oisiveté et la passion du travail.

Tout le monde comprendra donc sans peine combien la représentation de jeudi dernier offrait d'intérêt aux nombreux spectateurs qu'elle avait réunis. Il y avait là quelque chose de curieux et d'inusité, un fait nouveau, ou du moins presque nouveau dans l'histoire de l'art. Sans doute M. Duprez n'est pas le premier chanteur qui ait composé. Beaucoup, avant lui, ont écrit des romances, des nocturnes et autres œuvres légères ; Solié même a fait plusieurs opéras comiques; mais c'était à une époque où les habitués de l'Opéra-Comique étaient d'humeur facile et se contentaient de peu. Crescentini a fait plus. Le bel air de Roméo, dans le troisième acte de *Romeo e Giulietta*, est, dit-on, de lui, et plusieurs autres morceaux qui lui auraient valu une fort honnête réputation de compositeur, si sa renommée de chanteur n'eût tout éclipsé. Nous lui devons, d'ailleurs, une collection d'*Etudes* pour la voix, qui brillent également par l'invention mélodique et par la science. L'auteur de l'air *Ombra adorata* et des *Vocalises* est évidemment un compositeur habile et inspiré. Mais enfin, d'un air si bien venu qu'il soit, à un opéra tout entier, il y a loin encore. Crescentini n'a fait ni trio, ni quatuor, ni final, ni symphonie d'ouverture. Avoir réussi dans les petites choses ne prouve pas qu'on n'eût pas échoué dans les grandes.

M. Duprez a débuté par les plus grandes. Dès son entrée en campagne, il a livré, non une escarmouche, mais une bataille rangée.

Joanita n'est pas, en effet, un simple opéra comique, c'est un grand opéra dans toute l'étendue du terme. Pas une phrase de prose : tout y est chant ou récitatif. Pas un sentiment qui ne soit pris au sérieux ; pas un morceau qui soit taillé sur un patron étriqué, ou dont le style s'écarte de cette sévérité qui convient à la muse tragique. L'auteur jamais ne s'oublie. Si l'on voulait lui reprocher quelque chose, ce serait l'excès de la gravité, un peu de raideur peut-être, mais non l'abandon.

Dès les premières phrases de l'ouverture, on voit que l'on a affaire à un homme qui sait développer la pensée musicale et la conduire où il veut; en un mot, à un compositeur sûr de son fait. On comprend que M. Duprez a profondément étudié toutes les parties de son art, et l'on se rend compte de cette supériorité magistrale où il était parvenu comme virtuose : il était au-dessus de ce qu'il faisait. Son harmonie est fine, distinguée, variée, accidentée. A cet égard, si elle pèche de temps en temps, ce n'est que par excès de recherche et par un peu d'affectation L'auteur abuse quelquefois des modulations. Mais, pour quelques brusqueries dont l'oreille, çà et là, peut avoir à se plaindre, que d'accords inattendus et de charmantes surprises !

M. Duprez écrit très-bien pour les voix; ce que nous constatons, sans lui en faire de compliments exagérés. Il a trop longtemps chanté, et trop bien, pour qu'il en pût être autrement. En cette matière, l'expérience est un guide à peu près infaillible, et l'on ne contestera pas l'expérience personnelle de M. Duprez. On reconnaît également le chanteur à l'adresse avec laquelle les accompagnements sont disposés et calculés selon la force de la voix qu'ils auront à soutenir. Les morceaux destinés à Poultier ou à Mlle Duprez ne sont pas instrumentés comme ceux que doivent exécuter Duprat et Balanqué. Ce sont d'autres procédés ; c'est presque un autre système. Au surplus, dans les accompagnements comme dans les ritournelles et les morceaux symphoniques, M. Duprez manie l'orchestre en homme qui en connaît toutes les ressources, et qui en sait également bien réunir ou diviser les forces. Sa partition est pleine de dispositions instrumentales ingénieuses, d'effets de sonorité, sinon nouveaux, du moins variés et piquants. Nous ne parlons pas ici de l'*harmonica* qu'il fait entendre dans la coulisse pendant le troisième acte. Ce n'est là qu'un instrument inusité, et une bonne partie des spectateurs, qui n'étaient pas dans le secret, ont cru, de très-bonne foi, n'entendre que des flûtes. Il n'y a réellement de mérite qu'à tirer un effet nouveau des instruments ordinaires par le mariage ou l'isolement de certaines sonorités. M. Duprez a souvent ce mérite-là, et c'est de quoi nous le félicitons.

Voilà bien des qualités, nous dira-t-on; mais les défauts? Toute œuvre humaine a ses défauts, et il n'est pas complétement démontré que l'œuvre divine elle-même en soit exempte. L'ouvrage de M. Duprez en a, nous l'avouons, et même d'assez graves. L'invention mélodique n'est pas chez lui au niveau de la science. Quelques études que l'on ait

faites, quelque désir qu'on en ait, quelque force de volonté que l'on y mette, on n'acquiert pas la faculté de créer des chants originaux, piquants, expressifs. A cet égard, chaque musicien reste toute sa vie tel que l'a fait la nature. M. Duprez cherche toujours la mélodie, et de cela il faut le louer sans réserve. S'il ne la trouve pas toujours neuve, facile, naturelle, saisissante, cela prouve seulement que la nature n'a point voulu qu'il fût Auber ou Bellini. A chacun son lot.

On peut lui reprocher seulement une certaine uniformité de couleur, une certaine monotonie qui tient surtout à la lenteur habituelle du rhythme, à la gravité des mouvements. Les *allegro* sont rares dans *Joanita*. Un peu plus de variété n'aurait pas nui, et cela dépendait tout à fait de l'auteur. Il y a eu de sa part, sur ce point, erreur de calcul.

Nous ne saurions entrer dans l'analyse de tous les morceaux. Cela nous mènerait trop loin. Il n'y en a guère, au surplus, où l'on ne puisse signaler quelque détail bien trouvé, quelque passage remarquable. On a vivement applaudi au premier acte, la romance de Poultier et le duo qui la suit, puis un autre petit duo pour deux sopranos, où les deux parties sont disposées avec une habileté pleine de hardiesse, et produisent des effets piquants et tout à fait inattendus. Au deuxième acte on a fait fête à un chœur harmonieux, plein d'esprit et de couleur. Mais il est de Rameau. M. Duprez a eu soin de le déclarer lui-même, et n'a fait là qu'une heureuse citation,

L'air de Joanita a des qualités distinguées, et le final, morceau capital, est écrit avec vigueur, et produit un très-bel effet.

Il y a encore au troisième acte, si nos souvenirs sont exacts, un joli chœur distingué et un bon morceau d'ensemble. Mais la partition est volumineuse ; il est plus de minuit lorsqu'on en est là, et l'attention des auditeurs est fatiguée. Ce n'est qu'aux représentations suivantes qu'on pourra bien juger du troisième acte.

Le poëme est du frère aîné de M. Duprez. On peut adresser quelques reproches à son plan. Il y a, à proprement parler, deux pièces, puisque la question posée à la fin du premier acte est résolue au second, dès le lever du rideau. N'aurait-il pas mieux valu la tenir en suspens jusqu'à la fin, que d'employer le second acte à une intrigue qui a déjà défrayé vingt vaudevilles et autant de mélodrames, et de refaire, pour terminer, le troisième acte de *Linda di Chamouni?*

Ces observations n'empêchent pas d'ailleurs que la confidence de Léonce à Stephano, au premier acte, et, au second, l'apparition inattendue de ce même Stéphano, n'amènent deux situations dramatiques dont le poëte et le compositeur ont tiré un très-bon parti.

L'exécution est très-remarquable à certains égards. Poultier était malade, et nous ne pouvons pas le juger. Balanqué a une bonne voix de basse, une voix solide et bien posée. Il chante seulement avec un peu trop de zèle. Duprat a pris M. Duprez pour modèle, et l'imite trop servilement. Il pousse les sons avec une ardeur excessive ; il ralentit à tout propos la mesure, alourdit les mouvements, détruit le sentiment du rhythme, exagère à la fois son chant et son jeu. Néanmoins il a de la tournure, du geste, de l'énergie, de la chaleur ; il a de l'avenir s'il se corrige. Ces trois artistes, engagés spécialement pour *Joanita*, ont été fort bien secondés par Mlle Guichard. Mais le grand succès de la soirée a été pour Mlle Duprez.

Il faudrait un article à part pour cette jeune fille. Actrice pleine de grâce, d'intelligence et de sentiment dramatique, c'est de plus une cantatrice, à peu de chose près, accomplie. Sa voix est faible, mais charmante ; sa vocalisation correcte, nette, brillante ; son style toujours élégant, son expression toujours juste, ses traits d'une grâce et d'un *fini* dont rien n'approche, aujourd'hui que Mme Damoreau et Mme Persiani ne chantent plus. Tout ce qui est dit par elle fait de l'effet, et sa coopération garantit le succès d'un ouvrage qui, succédant si à propos à la *Poupée de Nuremberg*, assure l'avenir d'un théâtre dont tous les artistes et tous les amis de l'art désirent la conservation.

G. H.

AUDITIONS MUSICALES.

Mlles Rachel et Mira. — MM. Erard et Sigismond Thalberg. — M. Léopold de Meyer. — M. Curel. — Le Cercle musical et littéraire. — Les jeunes Llorens. — M. Léon Reynier. — M Stamaty. — Mlle Juliette Dillon. — M. Reichel. — M. Lemmens. — M. et Mme Léonard.

Dans la république des lettres, dans celle des arts, comme dans toutes les autres, on dit volontiers : A tout seigneur tout honneur. Nous allons donc nous occuper d'abord des faits et gestes de Mlle Rachel, de MM. Thalberg, Erard, Léopold de Meyer, Stamaty, Lemmens, Ernst, Léonard, qui forment en ce moment dans Paris l'élite de l'aristocratie musicale... Et à propos de la république des lettres, de l'égalité qu'on professe parmi les artistes, à propos de Mlle Rachel, et, par conséquent, de Talma, qu'il nous soit permis de citer un petit fait poétique qui ne laisse pas que d'avoir un côté assez comique. Le charmant danseur Petipa, de notre Académie impériale, royale ou nationale de musique et de danse, était à Bruxelles naguère, et il y produisait beaucoup d'effet ; il y faisait de l'argent, ce qui est l'argument sans réplique, le *sans dot* de l'*Avare*. Les acteurs qui s'étaient mis en société pour l'exploitation du théâtre, crurent devoir offrir un dîner d'adieu au chorégraphe parisien qui avait contribué à redonner de l'embonpoint à leur caisse, devenue d'une maigreur affreuse avant son arrivée. Pour faire de l'égalité artistique, on avait invité le machiniste du théâtre qui avait si consciencieusement rempli ses fonctions pendant les représentations fructueuses du célèbre danseur ; et vers la fin de ce banquet, entre la poire et le fromage, notre machiniste se révéla poëte. Disant qu'il sent, qu'il comprend tous les arts, il offre d'en donner la preuve, et chante ce couplet composé par lui en l'honneur du mime de l'Opéra, sur l'air d'*Aristipe*, comme cela se voit imprimé sur les brochures de tous nos vaudevilles :

Un jour, des Dieux la brillante cohorte
Dans l'Olympe se disputait ;
Jupiter était à la porte
Qui demandait ce que c'était.
Melpomène dit : Je suis fière !
C'est moi que j'ai formé Talma.
Mais *Tersicore* dit : Ma chère,
C'est moi que j'ai fait Petipa !

Il y aurait un commentaire assez curieux, et même amusant, à faire sur cette poésie de machiniste belge ; sur ce pauvre Jupiter qui se trouve à la porte de l'Olympe et qui s'informe de ce qui s'y fait. On pourrait bien demander compte à l'auteur, de la construction de certaines phrases, et de l'orthographe du nom de la muse qui préside à la chorégraphie, que, sur un autographe, nous avons vu tracé d'une manière simple et naïve, comme l'aurait écrit le néologiste Marle ; mais l'espace nous manque pour nous livrer à ce travail littéraire, et, d'ailleurs, il faut que nous en revenions à nos donneurs de concerts. Au reste, il n'y a qu'un petit pas de Talma à Mlle Rachel, qui, la première, a fait sa sœur Melpomène sœur de la musique, en associant les sons, les cris passionnés de la tragédie, et même les accents de la comédie, aux exhibitions harmoniques de nos virtuoses, dont s'occupent en ce moment tous les organes de la presse de Paris, ce qui certes n'est pas un mal, ce qui est même un bien.

Mlle Rachel s'est donc montrée, comme elle l'a déjà fait souvent, sur l'estrade de la publicité musicale dans le concert donné chez M. Pleyel par Mlle Mira, petite-fille du doyen des comiques de Paris, plus connu sous le nom de Brunet, qui, le premier, s'avisa et s'enthousiasma du talent naissant de l'illustre tragédienne. Mlle Mira est une jeune pianiste d'avenir, qui joue avec facilité, expression et *brio* toutes sortes de *Bananier* et de *Manceniller* ; plus, de charmantes études de Godefroid, l'habile harpiste qui s'est mis à écrire pour le piano, attendu que cet instrument sert d'interprète à la langue musicale universelle. Cette langue a été bien parlée et non moins bien chantée, dans ce concert, par MM. Lecieux, Levassor et Mlle Miolan qui est décidément, une charmante cantatrice de concerts.

La *prima donna* du Théâtre-Français nous a fait entendre aussi sa

musique, celle de Racine, cris échappés d'un cœur torturé par la passion, accents harmonieux de la douleur humble et hardie de Phèdre, rêverie qui s'élance à la poursuite d'un char fuyant dans la carrière, amour désordonné et pourtant contenu, élégie d'une âme en délire qui aspire à la mort pour cesser d'aimer et de souffrir. Tout cela a été peint admirablement par la grande comédienne, qui a voulu, dans cette séance, sans le prestige du théâtre, des feux de la rampe, du costume, mériter dans toute son étendue cette qualification de grande comédienne, en s'essayant dans la scène de Célimène avec Arsinoé du *Misanthrope*. Toutes les nuances de la mordante ironie de cette scène ont été parfaitement saisies par l'habile actrice; elle a bien transpercé son antagoniste des traits acérés dont elle accable l'infidèle Pyrrhus dans le rôle d'Hermione de l'*Andromaque* de Racine; mais cette grâce, ce sourire de bonne compagnie, ces sons mélodieux, bien qu'étudiés, que Mars chantait à ses auditeurs, et qui sonnent encore si délicieusement à leurs oreilles, tout cela faisait défaut. Après ça, comme dit Frédérick-Lemaître : on n'est pas parfait!

— Puisqu'il faut traiter avec déférence l'aristocratie du talent, honneur aux seigneurs du piano, Erard et Thalberg! Ce dernier, qui gardait depuis longtemps un silence presque systématique, s'est fait entendre dans une de ces brillantes soirées musicales que M. Erard donne à la haute fashion artistique, et dont Mme Erard sait faire les honneurs avec autant de grâce que de politesse. Dans une de ces nuits musicales à programmes improvisés, Thalberg a donc joué de délicieuses fantaisies, mais surtout une tarentelle de sa composition, en roi des pianistes. Mme Léonard a chanté vivement et spirituellement, avec Ferranti, du Théâtre-Italien, le joli duo d'Amina et de Dulcamara de l'*Elisir d'amore*; et puis les piquantes chansons espagnoles qu'elle dit toujours en séduisante *muchacha*.

— Si l'auteur de la fantaisie sur *Moïse* se maintient roi du piano même par son silence, on peut en proclamer M. Léopold de Meyer le vice-roi, et presque l'*alter ego* de Sigismond Thalberg Ier. Il ne s'est pas épargné dans le concert qu'il a donné lundi passé, 8 mars, dans la salle Herz. Là il nous a raconté, de ses dix doigts actifs et légers, ses *Souvenirs d'Italie*, son *Impromptu* fait à loisir sur les motifs de la *Luisa Miller*, son air russe et la marche marocaine qui lui a valu, dit-on, un yatagan d'honneur de la part de l'empereur de Maroc, comme Liszt a reçu, en signe d'admiration pour son talent de pianiste, un sabre hongrois de ses concitoyens. Mlle Duval a chanté fort bien, comme à son ordinaire, des airs français, allemands, italiens peut-être un peu trop *fioriturati*. On a entendu aussi dans ce concert le violoncelle de M. Offenbach, qui a supérieurement joué, comme de coutume. Le violon d'Ernst a au moins partagé les honneurs de la séance avec le bénéficiaire, en nous faisant entendre de nouveau sa rêveuse élégie pour le violon et son *Carnaval de Venise*, dans lequel il fait revivre l'exécution prestigieuse de Paganini.

— Connaissez-vous M. Curci? disais je un de ces jours-ci à un de mes amis qui, comme moi, vole de fleurs en fleurs mélodiques à travers les salons émaillés de cavatines, d'airs variés, de romances et de jolies personnes blanches et roses à belles épaules. — Non, me répond-il. — Ni moi non plus, répartis-je; mais j'ai bien manqué de faire sa connaissance, comme on dit assez généralement en mauvais français. Voici le fait, qui tranche d'une façon originale avec les réceptions qui nous sont faites assez ordinairement, à nous organes de la publicité, dans de brillants salons où règne un ton exquis. J'avais reçu de M. Curci, qui, dit-on, est Italien, et dont le nom, par conséquent, doit se prononcer Courtchi, une lettre d'invitation pour assister à une soirée musicale donnée par lui. Je me rends donc rue Cadet, à ce qu'on pouvait presumer être le domicile artistique de mon dit sieur Courtchi. A l'entrée d'une porte cochère aux deux battants ouverts, je trouve une voie étroite en toile verte sur le pavé de la cour aboutissant à une petite porte bâtarde par laquelle on paraissait pénétrer dans un local situé au milieu de cette cour, au rez-de-chaussée, et qui a toute l'apparence d'une salle de maître à danser ou de maître en fait d'armes. J'invite les deux hommes préposés à la garde de cette espèce de porte dérobée à vouloir bien me l'ouvrir, afin de me laisser pénétrer dans ce sanctuaire des arts; ils me répondent que le local est plein, et que j'attende pour entrer qu'il sorte quelque auditeur. Comme la soirée était une des plus fraîches de celles par lesquelles nous venons de passer, et que je ne suis pas assez mélomane pour risquer d'attraper un rhume en attendant qu'il plaise à un auditeur de M. Courtchi de me céder sa place, j'ai renoncé à faire ce surnumérariat en plein vent, et je m'en suis allé, ce qui fait que je ne saurais indiquer, caractériser le genre de talent musical que possède M. Curci ou Courtchi. Que nos lecteurs veuillent bien en prendre leur parti comme j'en pris le mien.

— Le *Cercle musical et littéraire* a donné son troisième concert dans la salle Sainte-Cécile dimanche dernier. Mlle Nau, comme aux précédentes séances, a prêté à cette association philanthropique le concours de sa pure et limpide voix, en chantant l'air si difficile du *Serment* et celui de *Norma*.

Le nocturne-sérénade de Spohr a été dit par tous les instruments à vent de l'orchestre : MM. Lamour, Boutmy (clarinettes); Bartheélmy, Dordet (hautboïstes); Doudiès, Gournay, Passard (flûtistes); Villanfret, Goyon (bassons); Erambert, Guérin (cors); Stulz, Marquer, trompettes); Marçay (clarinette alto); Videz (ophicléide); Cacan, Caracappa (trombones.)

L'air du sommeil de la *Muette* (avec orchestre) a été fort bien dit par M. Aimès, de l'Opéra, ainsi que l'air d'*Iphigénie*, de Gluck, *Unis dès la plus tendre enfance*. Après une fantaisie sur la *Favorite* pour le violoncelle, dite par M. Samary, et l'ouverture du *Pré aux Clercs*, exécutée avec chaleur et correction par l'orchestre fort bien dirigé par M. Malibran, M. Noailles a dit de jolies fables de M. Desains, et l'auditoire s'est retiré satisfait.

— Si les pianistes abondent, les violonistes ne manquent pas. A M. Alard, qui continue ses séances de musique de chambre, ont succédé M. Léonard, talent d'un style large et puissant; M. de Bériot, qui paraît vouloir se refaire Parisien par amour paternel et par amour de son art aussi; M. Bessems, qui va donner une séance de quatuors dont nous aurons à parler; M. Bazzini, violoniste milanais que nous avons aussi à juger dans le concert qu'il va donner; le petit Paul Julien, cette miniature du talent d'Alard; un jeune Hongrois qui va se faire entendre; et Juan Llorens, jeune Espagnol, avec sa sœur Antonia Llorens, petite pianiste, élèves tous deux de M. et Mme Massart. Ce jeune Paganini en herbe, que nous avons entendu avec plaisir, comme tout le public, dans le concert qu'il a donné le 8 mars dans les salons de M. Pleyel, a obtenu le premier prix de violon au dernier concours du Conservatoire de Paris; il est plein d'avenir; mais cet avenir peut être compromis si la pension que lui a faite jusqu'à ce jour la reine Isabelle vient à lui manquer. On le craint. Qu'il aille solliciter près de sa souveraine la continuation de ses bontés artistiques et philanthropiques, et il gagnera sa cause s'il prend son violon pour avocat.

— Un autre violoniste, qui a été comme tant d'autres un enfant précoce, qui a remporté à son tour le premier prix de violon au Conservatoire, et qui maintenant est un jeune homme de talent, a donné un concert, mercredi 10 mars, dans la salle Herz. Sa manière de jouer du violon est expressive, trop expressive peut-être, surtout dans les fragments de Beethoven qu'il nous a fait entendre au commencement de la séance. La musique de ce maître peut se passer de la vibration et de tout le tremblement d'archet et de la main gauche. Quand il sera bien pénétré du caractère sévère des grands maîtres, notre jeune virtuose verra qu'ils ont assez de sensibilité en eux pour qu'on se dispense de leur en prêter une factice ou maniérée. A cela près, M. Reynier, qui n'est plus le petit Léon, a dit la fantaisie de Vieuxtemps sur *Norma*, écrite pour la quatrième corde, avec audace et chaleur; il a dit aussi les *Souvenirs d'Amérique*, fantaisie avec accompagnement d'orchestre, par Vieuxtemps, en violoniste exercé aux difficultés de son instrument. Son archet est preste et brillant. Ce jeune artiste s'impressionne tant qu'il finit par impressionner son auditoire. Il y avait beaucoup de monde à

ce concert et on y a beaucoup applaudi les artistes de talent qui ont secondé le bénéficiaire. Ne pouvant les nommer tous, nous signalerons cependant Mlle Joséphine Martin, qui a dit sur le piano de fort jolis morceaux, parmi lesquels on a remarqué et beaucoup applaudi l'*Elan du cœur*, la *Danse syriaque*, et surtout le *Tambour de basque*, de M. Richard Mulder.

— Dans une séance de musique classique pour le piano, donnée chez lui, M. Stamaty, qui, seul, a fait tous les frais de la matinée, en a eu aussi tous les honneurs, en faisant succéder à la musique de Haendel, de Beethoven et de Weber, de charmantes études de sa composition en style moderne, original, piquant et frais, et toujours mélodique jusque dans le trait. L'exécution, sœur de l'idée en musique, a été aussi correcte que brillante.

— Avec des idées moins arrêtées, moins classiques, Mlle Juliette Dillon, organiste de la cathédrale de Meaux, a donné, dans la petite salle Sainte-Cécile, mardi passé, 8 février, à neuf heures, une séance d'improvisation sur le piano. L'improvisation est la faculté, le devoir, la mission en ce monde musical du piano et du pianiste, comme aussi de l'organiste; mais, il faut le dire, cela dût-il paraître singulier aux musiciens romantiques ou de génie, car c'est tout un pour eux, l'improvisateur ne peut espérer de se dominer, et, par conséquent, de dominer son auditoire, qu'en procédant par des moyens scientifiques appris, disons tout, par l'étude, la connaissance du contre-point et de la fugue. Sans cette charte nécessaire aux artistes de génie, une idée succède à une idée, et de l'embarras du choix de la pensée naissent le vague et la confusion. Plus la pensée est circonscrite, arrêtée, étroite, même en musique, plus le véritable compositeur en tire un riche parti: voyez plutôt la première partie de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, qui a trouvé moyen, par un dessin de quatre notes, de faire un morceau des plus dramatiques, plein de chaleur et de passion !

Mlle Dillon, qui s'est fait connaître dans l'art musical par sa traduction en harmonie étrange et hardie, en mélodies originales et bien senties, des *Contes fantastiques* d'Hoffmann, Mlle Dillon, qui étudie en ce moment, nous a-t-il été dit, les procédés de l'art régulier, scientifique, a voulu, par un caprice d'artiste, donner une séance publique d'improvisation romantique; et nous qui aimons à faire de l'éclectisme même en musique, dans cet art qui s'accommode des plus rigoureuses propositions mathématiques comme de la plus vague idéalité, nous déclarons que Mlle Dillon s'est montrée dans cette séance pianiste habile et fantaisiste originale. Malheureusement, elle était entourée de littérateurs et d'hommes du monde qui n'ont généralement qu'un sentiment vague et même faux de l'art musical; qui pensent que l'improvisation est un caprice indéterminé; que le drame des sons marche au hasard et sans unité de pensée : aussi ces littérateurs lui ont-ils donné des programmes sans ordre et sans mesure, dans lesquels ils cherchaient eux-mêmes à improviser de l'esprit en demandant au compositeur, à l'improvisatrice, des choses niaises ou impossibles à exprimer par des sons, comme, par exemple, des moutons qui paissent dans une prairie. L'un d'eux (l'homme et non l'animal) insistait avec une ironie qu'il croyait spirituelle, pour qu'il y eût *pas mal de moutons* dans cette vaste prairie à décrire, comme s'il se fût moqué de Mme Deshoulières et de ses chers petits moutons. Pour en revenir aux nôtres, nous engagerons notre Corinne musicale à se défier des quatre-vingt-dix-neuf moutons et du Champenois qui forment ordinairement le noyau du public de Paris, public bruyant, exigeant et pas mal inintelligent dans les choses d'art.

En admettant l'improvisation romantique, car le véritable critique ne proscrit rien absolument et apprécie tout à sa juste valeur, nous voudrions qu'on circonscrivît le cercle des tableaux proposés à l'improvisateur. Les précédents admis des *Contes fantastiques* d'Hoffmann traduits musicalement par Mlle Dillon, pourquoi ne lui aurait-on pas demandé, pourquoi ne lui proposerait-on pas de nous peindre le *Frankestein*, de miss Shelly, l'Irlandaise? Ce nouveaux Prométhée, chimiste, physicien, audacieux comme le *Manfred* de lord Byron, le *Faust* de Goethe, ayant fouillé toutes les sciences humaines et divines, épuisé tout savoir, rêve et se berce en une mélodie mélancolique sous laquelle se dessine une harmonie tourmentée, fiévreuse, étrange, exceptionnelle. A des silences intermittents, — car, ainsi que le dit si éloquemment J.-J. Rousseau, le compositeur fait parler le silence même, exprime avec chaleur les frimas et les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'âme ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, et qu'il communique aux cœurs faits pour sentir, — à des silences intermittents donc, succède le travail, la construction d'une machine humaine dans laquelle notre savant trouve moyen de mettre le feu de la vie. Effrayé de son œuvre, voyant cet être gigantesque se lever, se mouvoir, ouvrir des yeux étonnés dont le blanc est cuivré, et qui roulent dans leur orbite, son auteur s'enfuit, poursuivi par le rire strident et les cris rauques du monstre, qu'il regrette déjà d'avoir enfanté, et qui lui prépare tant de malheurs. Il y a là-dedans quelque chose à peindre en musique, ce nous semble, dans le domaine idéal de l'imagination et de l'art.

— En regard de ces procédés fantaisistes, il nous reste à mettre ceux de l'organiste Lemmens, du violoniste Léonard, et du compositeur Reichel. Que dire de ces trois artistes classiques? Peu de chose, après les appréciations que nous en avons déjà données dans la *Gazette musicale*. Le dernier s'est montré, chez Pleyel, dans un concert, compositeur en style pur, élégant, et pianiste suffisant pour faire apprécier ses œuvres instrumentales. Ces œuvres sont : un excellent trio pour piano, violon et violoncelle, fort bien dit par MM. Maurin, Chevillard et l'auteur; un autre trio pour piano, hautbois et basson, fort bien exécuté également par l'auteur, MM. Romedenne et Jancourt; et une grande sonate pour piano seul, dite par M. Reichel. La musique vocale de ce compositeur se distingue par une mélodie originale et bien déclamée. On a remarqué et applaudi dans cette matinée une *églogue* de Voltaire, fort bien chantée par Mlle Saemann, et *la Paix du cœur*, interprété par M. Wartel.

— Que dire maintenant de M. Lemmens? Que ce dernier voyage à Paris a mis le sceau à sa réputation de bon organiste; que si, par les procédés scientifiques, classiques, qu'il connaît si bien, il n'improvise pas, ce qu'il a dit de musique écrite par lui dans son excellent Journal d'orgue, a paru aux premiers artistes, compositeurs et critiques de la capitale, qui se sont fait un vrai plaisir d'aller l'entendre, en même temps d'un style pur, irréprochable, et de la plus noble et de la plus religieuse inspiration.

— Le dernier concert de M. et Mme Léonard a confirmé également la réputation que ces deux virtuoses viennent d'acquérir d'une manière aussi éclatante que rapide en notre capitale des arts. En digne compagne du violoniste à la méthode irréprochable, Mme Léonard a dit, de ce style pur de chant qui vient des Garcia, un bel air de *Rinaldo*, de Haendel, instrumenté avec beaucoup de tact, et la couleur du temps par Meyerbeer. Mme Léonard a dit aussi un air de Nicolo à brillantes vocalises : *Non, je ne veux pas chanter*, qui provoque de nombreux applaudissements, qui deviendront unanimes, si la savante cantatrice veut modifier en sourires, en gaîté, que le sens des paroles le demande, sa mimique faciale. Quant à son collaborateur dans les impressions de la vie et de l'art, il a été ce qu'il s'est montré la première fois, violoniste d'un style sage, pur, au son puissant, comme nous l'avons déjà dit, et compositeur chaleureux. Son troisième concerto en *la* est aussi bien écrit pour l'orchestre que pour l'instrument principal, ce qui n'est pas peu dire. Sa grande fantaisie sur la célèbre valse *le Désir*, attribuée à Beethoven, à Weber, et qui est de Reissiger, chef d'orchestre à Dresde, est un arrangement comme ne pouvait manquer de l'écrire celui qui a fait le charmant drame instrumental pour violon de *Richard-Cœur-de-Lion*. Somme toute, succès complet du virtuose soliste et compositeur.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

CHARLES VOSS.

SES COMPOSITIONS POUR LE PIANO.

Satisfaire à la fois le public de salon et les amateurs d'élite, concilier en des productions gracieuses et d'un bon style les caprices de la mode avec les exigences de l'art, obtenir, comme pianiste et comme compositeur de nombreux et légitimes succès, d'abord en Allemagne, le pays qui l'a vu naître; puis en France, le pays qui l'a adopté : tel est le difficile problème que M. Charles Voss a su résoudre. Une puérile agglomération de notes, *combinées d'une manière agréable à l'oreille*, comme le voulait Rousseau, ne saurait plaire à ce jeune artiste. Sous ses doigts comme sous sa plume, la musique de piano, en se montrant sémillante et mondaine, évite d'être fade et vulgaire. Elle conserve une signification en rapport avec les sentiments capables d'émouvoir le cœur humain, et ne laisse pas emporter les idées par les sons. C'est en cela que les compositions dont je vais m'occuper dans cet article diffèrent essentiellement des morceaux de pacotille destinés à la consommation journalière des pianistes mélomanes. Arrêtons-nous d'abord devant la *Cascade de fleurs*. Ce titre piquant et nouveau prévient tout de suite en faveur de l'œuvre qu'il spécifie, et semble fait pour désarmer une critique sévère. Aussi bien cette cascade est-elle une agréable *fantaisie-étude* en *ré* bémol majeur commençant par un joli motif présenté sous une forme qu'affectionnait beaucoup l'auteur de l'*Invitation à la Valse*. La seconde et la troisième partie, en notes répétées, constituent un excellent exercice et présentent quelques difficultés de mécanisme ménagées avec art. On peut dire, par exemple, qu'elles condamnent le quatrième et le cinquième doigt aux travaux forcés *à temps*, car elles les obligent à soulever par intervalle, sans hésitation comme sans gaucherie, le boulet mignon d'une petite note d'autant plus gênante qu'elle est quelquefois placée sur une touche noire. — Le nocturne intitulé : *Mon Etoile*, évoque sur le clavier les doux fantômes qu'un cœur épris voit passer dans ses rêves. Soupirs plaintifs, gammes gémissantes, sons brisés, arpèges vaporeux, traits chromatiques nourrissent avec langueur cette molle rêverie et se succèdent comme les nuages au firmament, tantôt plongeant dans les ténèbres la divine étoile, tantôt la laissant entrevoir par échappées, toujours de plus en plus belle, toujours de plus en plus désirable. Ce morceau étant très-expressif et très-bien conduit ne laissera pas d'obtenir de vifs applaudissements, en sorte que l'auteur peut sans présomption se fier à son *Etoile*.

Ceux qui se fient à leur étoile montent, dit-on, volontiers à l'assaut. Voilà pourquoi sans doute les pianistes doués d'un poignet souple et vigoureux, d'un style énergique et d'une grande vélocité d'exécution, parviendront facilement à rendre tel qu'il l'a conçu le galop militaire *di bravura* que M. Voss nomme précisément l'*Assaut*.

L'idée première de cette composition ne manque pas de caractère; elle est développée avec art et bien rhythmée. Le motif principal, présenté d'abord en *mi* bémol, revient plus tard sous une nouvelle forme en *fa* mineur, après un trio très-expressif écrit dans le ton de *la* bémol majeur. Il faut louer ici en général les modulations, qui sont parfaitement amenées et d'une bonne couleur harmonique. Ce morceau, qui produit un excellent effet sur le piano, en produirait un à coup sûr plus énergique et plus entraînant s'il était arrangé pour musique militaire, et surtout rehaussé par la pompe martiale et chevaleresque des inimitables instruments de notre célèbre Adolphe Sax. On peut mettre en opposition avec l'*Assaut*, où les sons tourbillonnent impétueusement, la *Mélancolie*, qui nous ramène au genre doux, élégant et gracieux auquel M. Voss paraît se complaire. Ce morceau n'est pas seulement une étude de style et d'expression, c'est aussi une étude très-utile pour l'emploi de la pédale, dont le commun des pianistes et la majorité des amateurs font souvent abus dans la pensée d'éblouir leur auditoire et de dissimuler leurs fausses notes. Si M. Voss s'est vu forcé de recourir à l'indication : *pédale à chaque mesure*, c'est qu'il n'ignorait pas que bien des gens négligent d'ôter la pédale aux endroits où l'harmonie change, de telle sorte que les sons les plus disparates venant à se choquer et les fausses relations de tout genre à s'établir, il en résulte une cacophonie, un brouhaha dont l'oreille est assourdie et dont elle conserve, même après que le bruit a cessé, une pénible sensation de chatouillement et de tintoin. Quelque joli qu'il soit, un motif gagne toujours à être habilement développé; celui qui nous berce ici de son chant suave et plaintif, de ses arpèges amoureux et caressants, est traité d'une manière brillante sous des formes rhythmiques pleines de désinvolture et d'éclat. Ce morceau demande à être exécuté avec goût, et il a déjà trouvé une excellente interprète dans la jeune et intéressante pianiste à qui il est dédié. Mlle Clémence Laval est assurément très-capable d'en faire ressortir les nuances délicates par le charme et le brillant de son jeu.

Le *Chant bohémien* est encore un thème agréable dont M. Voss a tiré un bon parti. C'est une mélodie simple comme sont d'ordinaire les mélodies nationales, et cette mélodie simple est très-simplement, mais très-ingénieusement variée. Dans le groupe des *Trois Fleurs*, c'est l'*Amarante* qui captive le regard, ou pour mieux dire qui séduit l'oreille. Elle est si vive, si colorée, si élégante! Elle a tant de grâce et de légèreté zéphyrienne La *Violette* affecte des allures plus humbles et moins piquantes. Le parfum qu'elle exhale ne manque pas de suavité, mais peut-être eût-on désiré qu'il fût plus frais et plus nouveau. La *Rose* a quelque chose de majestueux qui rappelle son titre de *Reine des Fleurs*. Des sons doux et tendres mêlés à de tendres et doux souvenirs semblent s'échapper de son calice entr'ouvert. Peut-être s'en échappe-t-il aussi des gouttes de rosée..... peut-être aussi des larmes!.....

Je vais aborder un nouvel ordre de productions dans lequel M. Voss a également fait preuve d'une incontestable aptitude. Il s'agit des fantaisies et des arrangements sur des motifs tirés des opéras en vogue ou des chefs-d'œuvre consacrés par un long succès. Personne n'ignore combien ces sortes de travaux sous une plume inexpérimentée deviennent préjudiciables aux intérêts des maîtres. En effet, la plupart des arrangeurs sont à l'art musical ce que la plupart des traducteurs sont à la littérature : d'infidèles et maladroits interprètes de la pensée qu'ils sont chargés de transcrire et de mettre en relief. Pour éviter de faire fausse route avec eux, M. Charles Voss a su garder les ménagements que l'on doit se prescrire quand on s'établit dépositaire du bien d'autrui. Respectant les idées dont il s'empare, il les développe et les fait ressortir selon le caractère qui leur est propre, sans y mêler les incohérentes élucubrations auxquelles certains pianistes compositeurs se livrent en pareil cas, sous prétexte d'associer leur fantaisie à celle du maître qu'ils veulent *illustrer*.

Heureux dans le choix de ses motifs, il l'est également dans la manière de les présenter, de les coordonner et de les ramener aux conditions d'unité d'une œuvre complète en son genre. Le tact dont il fait preuve sous ce rapport se révèle plus particulièrement dans sa fantaisie sur le *Prophète*. Celle-ci est composée d'éléments réunis avec goût. On entend d'abord le chant des anabaptistes, ce chant grave et sévère qui lutte de vigueur et d'austérité avec les plus beaux *chorals* du moyen-âge. Vient ensuite la pastorale de Jean, morceau exquis où Roger, non content de se montrer habile chanteur, s'est toujours montré au plus haut degré artiste et poëte. L'opposition de ces deux mélodies, l'une pleine de teintes fortes et accentuées, l'autre pleine de nuances mélancoliques et chastes, a pour effet de rappeler dès le commencement de la fantaisie le double caractère dont la partition du *Prophète*, comme tous les chefs-d'œuvre dramatiques de Meyerbeer, porte si profondément l'empreinte, c'est-à-dire d'un côté la puissance et l'énergie, de l'autre la grâce et la douceur. Après avoir brodé le motif de la pastorale d'une façon brillante et distinguée, M. Voss enchaîne ce motif à d'autres souvenirs mélodiques puisés à la même source. L'emploi de certains procédés de modulation et de quelques artifices analogues lui permet d'effectuer le passage d'un thème à un autre, de manière à offrir presque toujours une heureuse transition. Il en résulte que l'intérêt, loin de languir sous le régime nauséabond des variations à perpétuité, est constamment ranimé et soutenu par l'apparition d'une idée nouvelle. Toutefois cette diversité d'éléments n'implique ici aucune confusion, car tous les fragments de l'œuvre originale, habilement soudés les uns aux autres, s'apparentent et se relient entre eux selon les lois de l'unité.

Malgré les mille et une *fantaisies* écloses sur les motifs de la *Favorite*, celle que j'ai sous les yeux ne sera point accueillie avec froideur. Plus difficile que les autres compositions de M. Voss, elle est aussi plus développée, d'un style plus large, et d'une expression plus dramatique. C'est en un mot un morceau de concert où l'auteur dessine à grands traits les contours du modèle qu'il a choisi. Tout y est combiné de manière à faire briller le talent du pianiste. L'harmonie a du relief, les épisodes de l'intérêt, et les formes rhythmiques sont généralement pleines d'ampleur et de distinction. Je signalerai surtout un passage très-mouvementé en *la* majeur, où l'un des thèmes est varié en arpèges par la main droite; au milieu de ces arpèges, la même main fait ressortir sur les principaux temps de la mesure les notes accentuées du chant. Cette disposition est

une de celles qui se présentent le plus fréquemment dans les productions de M. Voss. Le morceau dont je parle commence en *mi* mineur, et parcourt ensuite le vaste domaine de la modulation. Après avoir changé maintes fois de physionomie, de mouvement et d'allure, il conclut par une péroraison en *mi* majeur très-chaleureuse et très-brillante, laquelle réclame le style d'exécution plein, sonore, impétueux, et un peu emphatique des grands finals italiens.

Giralda n'est pas, comme la précédente, une fantaisie à grands airs, mettant le clavier en rumeur et traversant la forêt des sons avec de bruyantes fanfares. Si, en exécutant ce morceau, l'on rencontre des difficultés, ces difficultés ne sont point telles qu'on ne doive s'attendre à les surmonter et à obtenir un joli succès de salon, lors même qu'on n'aurait pas précisément un talent de virtuose. Du reste, nous retrouvons ici toutes les qualités qui distinguent la manière de M. Voss; il en est de même dans plusieurs autres compositions de ce jeune auteur que j'ai examinées, savoir : la *Sérénade*, et les trois grandes fantaisies sur les *Huguenots*, sur la *Dame de Pique* et sur la *Fée aux Roses*. Toute cette musique est de la musique facile; non que je veuille attacher à ce mot une signification défavorable, non que je veuille donner à entendre par là que cette musique ne contient pas de difficultés ; je dis qu'elle est *facile*, parce qu'elle est doigtée avec tant de soin et si bien écrite pour l'instrument, que toutes les difficultés y sont aplanies et passent en quelque sorte inaperçues. C'est là un avantage dont les amateurs sentiront tout le prix. Mais ce qu'ils n'apprécieront peut-être pas tout-à-fait aussi bien que les artistes, c'est que M. Voss, qui écrit principalement pour eux, n'a cependant pas voulu briguer leurs suffrages en foulant aux pieds les principes essentiels de la composition. Si, d'une part, la réserve qu'il apporte dans l'emploi des agréments, des broderies et des formules toutes faites dont tant d'autres abusent, témoigne en faveur de son goût; d'une autre part, le soin qu'il met à rendre irréprochable la facture de ses morceaux sous le double rapport de la pureté de l'harmonie et de la correction du style, prouve que ses études n'ont point été négligées, et qu'il n'a point déserté la cause de l'art pour celle de la mode. Doué de sensibilité et d'imagination, ce jeune pianiste compositeur a dû nécessairement rencontrer le succès dans cette voie sage où l'accueil bienveillant du public l'engagera sans doute à persévérer.

GEORGES KASTNER.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 3 mars.

J'ai à vous signaler un événement inattendu qui vient d'affliger les dilettantes de notre capitale. Je veux parler de la clôture de l'Opéra-Italien, lequel ne devait terminer ses représentations que dans un mois, et qui a été forcé de les suspendre prématurément, faute de recettes. Les admirateurs fervents de la musique italienne, ceux qui trouvent parfait tout ce qui vient de par-delà les Alpes, en fondant leur jugement, si jugement il y a, sur un certificat d'origine, ne manquent pas d'exploiter cet incident contre notre population, qu'ils accusent de n'être pas sensible aux beautés réelles de l'art L'Opéra-Italien n'a pu se soutenir à Bruxelles, donc le public de Bruxelles n'a pas d'oreilles, ou bien il les a trop longues, ce qui revient absolument au même. Cette inculpation est grave à l'époque de civilisation où nous sommes, surtout lorsqu'elle est lancée contre une nation qui passe (on pourrait croire que c'est à tort) pour se distinguer par ses instincts artistiques. Je tiens donc à prouver qu'elle n'est pas fondée.

Le public de Bruxelles aime l'opéra italien. Il l'a prouvé en marquant sa vive sympathie aux artistes d'un vrai mérite, sans s'informer auparavant s'ils étaient célèbres ou non. La réputation de Calzolari, que vous applaudissez au Théâtre-Italien a commencé à Bruxelles ; j'en dirai autant de celle de Mme Medori, dont la belle voix et le talent dramatique viennent de faire merveille à Saint-Pétersbourg. Mais si le public de Bruxelles aime l'opéra italien quand il est bon et ses interprètes quand ils sont habiles, on trouvera difficilement le moyen de le passionner pour ce qui ne s'élève pas, dans l'ensemble, au-dessus de la médiocrité! Est-il donc bien coupable en cela ?

Quelle était la troupe lyrique italienne dont j'ai le regret de devoir vous apprendre la mauvaise fortune? Voilà ce qu'il faut examiner avant tout. Elle avait pour premier ténor un artiste hors ligne, Lucchesi; un baryton doué d'une belle voix, mais chanteur incomplet, M. Bartolini; une basse nulle, un buffo sépulcral.

Les cantatrices qui se présentèrent pour remplir les emplois de forte chanteuse, de chanteuse légère et de contralto, firent toutes trois *fiasco*. Mlle Bertrandi, à laquelle il manque, non de la vocalisation, mais de l'expérience, vint en aide à l'impresario; mais, quel que fût son zèle, il lui était difficile de satisfaire aux exigences d'un répertoire qu'elle ne connaissait pas. Obligée d'apprendre des rôles en quelques jours et de les chanter presque sans répétitions, elle laissait fort à désirer sous le rapport de la correction. La saison allait finir, et nous n'avions pas encore de première chanteuse dramatique. Sans Mme Castellan, il y a six semaines que la clôture aurait eu lieu forcément. Pas plus de contralto que de prima donna. Comment était-il possible qu'un spectacle ainsi organisé prospérât? Ajoutez que, par le fait de la direction française à laquelle l'impresario s'était associé pour son malheur, l'orchestre et les chœurs étaient misérables. Il y avait çà et là de bonnes parties de représentations, mais pas une seule entièrement satisfaisante.

J'entre dans ces détails pour prouver que l'opéra italien n'a péri à Bruxelles que par sa propre faute, et pour que son échec de cette année n'arrête pas les spéculateurs qui voudraient à l'avenir essayer encore d'établir chez nous un spectacle que je persiste à croire viable dans de certaines conditions, parmi lesquelles je place en première ligne, comme c'est naturel, le talent des chanteurs

Deux jours avant de partir, les artistes italiens nous ont donné une première, une vraie première représentation, celle d'un opéra nouveau intitulé : *l'Alcade de Zalamea*, musique del signor Bazzoni, compositeur dont nous n'avons pas entendu parler, par l'excellente raison que c'est son début. La partition de *l'Alcade de Zalamea* renferme, au milieu de beaucoup de choses qui ressemblent à toutes, quelques morceaux ou fragments de morceaux agréables. M. Bazzoni était le chef d'orchestre de la compagnie italienne au moment de ses débuts. Après un mois d'exercice de ses fonctions, il fut remplacé et quitta Bruxelles. Il n'a assisté ni aux répétitions ni à la représentation de son ouvrage.

En quittant la Belgique, notre directeur dans l'embarras se rendit à Cologne, où il a traité pour un certain nombre de soirées et où j'apprends que sa troupe vient de débuter avec succès. Plusieurs des villes des provinces rhénanes se sont inscrites pour avoir ensuite sa visite. Le répertoire italien sera là une nouveauté. C'est de la propagande lyrique que feront les chanteurs ultramontains.

Mlle Julienne donne en ce moment des représentations au Théâtre-Royal, encore et toujours en peine de prime donne. Cette artiste avait tenu déjà, il y a quelques années, l'emploi de *forte* chanteuse sur notre scène. Telle elle était, telle on l'a retrouvée. Belle voix, sentiment dramatique ; mais tendance à exagérer l'expression, penchant aux cris. Le public de Bruxelles a la réputation, fondée ou non, d'aimer les grandes voix pardessus toute chose. A tous les chanteurs qui nous arrivent on dit : « Criez si vous voulez être applaudis. » Peut-être y eut-il quelque chose de fondé en cela. Toutefois, l'intérêt de la vérité me force à déclarer qu'il y a réaction dans le goût des dilettantes belges. Ils veulent aujourd'hui du chant, du véritable chant, et partout, avant peu, l'on en viendra là, soyez-en convaincu. Mlle Julienne a été applaudie quand elle a contenu sa voix dans de justes limites d'intensité, tandis que ses excès de zèle ont été accueillis par un profond silence. C'est une leçon dont elle profitera sans doute. *Jérusalem* est l'opéra dont elle avait fait choix pour sa première apparition.

On s'occupe au Théâtre-Royal de la mise en scène de *Casilda*, opéra du grand duc régnant de Saxe-Cobourg, traduit en français par un jeune littérateur belge. Notre roi ne va guère au théâtre; mais il ne pourra pas se dispenser d'assister à la représentation de cet ouvrage. Le grand-duc de Saxe-Cobourg est son neveu. Avant de prendre le gouvernement de ses États, comme on disait autrefois, et n'étant encore que prince héréditaire, il a fait un assez long séjour à Bruxelles, où il a terminé son éducation musicale. Le roi Léopold est trop bon parent pour ne pas vouloir entendre et applaudir l'œuvre du fils de son frère. On regarde généralement la mise en scène de *Casilda* comme une flatterie de notre impresario à l'adresse de la cour.

Après plusieurs années de silence, à Bruxelles au moins, Mme Pleyel vient de rendre la voix à son piano. Voici dans quelles circonstances. Une église, dont les plans sont établis sur les plus grandes proportions, s'élève dans un des faubourgs de Bruxelles. Vous savez comment se construisaient les édifices religieux au moyen-âge. A cette époque, où il n'existait ni budget de l'Etat, ni budgets communaux, en quelque sorte, c'était au moyen de contributions volontaires et personnelles que s'exécutaient les vastes conceptions architecturales d'artistes demeurés inconnus par une modestie qui a lieu de nous surprendre aujourd'hui qu'on voit des habitations particulières fort peu dignes d'attention signées en toutes lettres. Celui-ci fournissait une somme d'argent, celui-là des matériaux, tel autre travaillait gratuitement de ses mains. — Des ressources à peu près semblables sont employées à l'édification du monument dont je vous parle Une souscription est ouverte; des dames de la haute société ont formé une loterie d'objets d'art dont le produit est déjà considérable. Ces dames se sont adressées à la grande artiste dont le concours n'a jamais manqué

à une belle et bonne œuvre. Mme Pleyel a fait acte cette fois encore d'un noble désintéressement en donnant un concert qui a singulièrement grossi la souscription. La foule était grande, est-il besoin de le dire? Elle a salué des plus vives acclamations la reine de la fête, circonstance qu'il est tout aussi superflu d'enregistrer, car les ovations sont pour Mme Pleyel chose d'habitude. L'éminente pianiste a joué comme elle seule sait le faire, avec cet ensemble de facultés qui résument la plus grande perfection possible de l'exécution instrumentale, la fantaisie de Liszt sur l'air des patineurs du *Prophète*, les *Plaintes de la jeune fille*, de Schubert, et la *Tarentelle*. Vous permettrez que je passe sous silence le reste du concert. Des artistes de mérite s'y sont fait entendre; mais toute l'attention était concentrée sur Mme Pleyel, et je tiens à vous transmettre l'expression fidèle du sentiment public.

Au troisième concert annuel de l'Association des artistes musiciens, ses pièces de résistance du banquet musical ont été : la symphonie en *ut mineur*, de Beethoven, l'ouverture de *Preciosa* de Weber, et celle de *Struensée*, de Meyerbeer. Au nombre des morceaux inscrits sur le programme se trouvait un air chanté par M. Barbot. Cet air d'un caractère doux et calme, un peu monotone dans ses allures, mais plein d'un charme naïf, séduisit l'auditoire. En l'écoutant, chacun s'écriait : Que c'est gracieux! quelle élégante simplicité, quelle fraîche mélodie! Or, il faut vous dire que cette œuvre qu'on traitait comme une fleur nouvellement éclose au soleil de l'art était tout simplement l'air du sommeil de l'*Armide* de Lully. Quelques-uns savaient son âge, mais beaucoup ignoraient assurément à quelle époque vivait Lully ; peut-être n'eussent-ils pas si franchement applaudi un morceau vieux de près de deux siècles. Au demeurant, les productions musicales ne sont donc pas aussi éphémères qu'on veut le faire croire.

Les concerts pullulent : concerts de chanteurs, de pianistes, de violonistes, de flûtistes, de clarinettistes, de harpistes, voire de guitaristes. Je me garderai bien de vous parler de chacun d'eux en particulier. Les colonnes de la *Gazette musicale* n'y suffiraient pas. Elle n'a déjà que trop à faire pour tenir ses lecteurs au courant des grandes et petites solennités du monde parisien chantant et exécutant. Je vous parlais de harpistes et de guitaristes. Ce n'est pas, comme vous pourriez le supposer, afin de grossir une nomenclature dont les terminaisons sont d'ailleurs médiocrement euphoniques. M. Godefroid vient d'annoncer sa réapparition après quelques dix ans d'absence de la Belgique, son pays natal, vous ne l'ignorez pas, et M. Zanni de Ferranti, virtuose fort habile sur la guitare, se propose de donner ces jours-ci une *soirée d'adieu* destinée à clore sa carrière musicale. M. Zanni de Ferranti peut être, en quelque façon, considéré comme le dernier exemplaire vivant de l'espèce des guitaristes. Lui mort, il ne restera plus qu'à suspendre son instrument dans les musées où reposent les spécimen des races éteintes.

J'aurais bien à vous parler d'un concert d'une espèce toute nouvelle; mais je manque des connaissances nécessaires pour apprécier le mérite des exécutants, étant complétement étranger aux règles de l'art musical chinois. Il s'agit, en effet, d'une exhibition de vrais enfants du céleste empire où l'on entend leurs airs nationaux chantés avec accompagnement d'instruments pleins de couleur locale. Figurez-vous une jeune Chinoise poussant de petits cris semblables à ceux d'un enfant en bas âge, et pinçant, en même temps, les cordes d'une espèce de guitare dont les sons n'ont aucun rapport avec les notes du chant, tandis qu'un vieillard frappe au moyen de deux baguettes sur une sorte de tambour dont le diapason diffère et de celui de la voix et de celui de la guitare. Tel est le concert chinois, fait pour plaire à des oreilles chinoises, mais qui nous cause, à nous Européens, des impressions d'une toute autre nature.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*, chanté par Roger, Mme Tedesco et Mlle Poinsot.

*** *Guillaume Tell*, représenté deux fois la semaine dernière, lundi et vendredi, a deux fois encore rempli la salle.

*** Mercredi, le spectacle se composait de la *Xacarilla* et de la *Sylphide*.

*** Le *Juif Errant* s'avance de plus en plus : les grandes répétitions sont commencées, la mise en scène est complète, et l'on a pu déjà juger l'effet d'une partie des décors, qui seront magnifiques.

*** Des propositions magnifiques viennent d'être adressées par différents théâtres de l'Allemagne à Roger pour l'emploi de son congé. Baden-Baden, où la cour de Russie doit passer l'été, s'est surtout signalé. 4,000 florins du Rhin (2,400 fr.) par soirée lui ont été offerts. Roger a déjà traité avec Berlin pour le mois de juin, et Munich pour le mois de juillet.

*** L'engagement de Chapuis, le jeune ténor, vient d'être renouvelé.

*** Mme Viardot est de retour de son voyage en Ecosse; elle restera quelques mois à Paris, mais sans aucune intention de s'y faire entendre.

*** Annoncer la rentrée de Mme Darcier à l'Opéra-Comique, c'était dire en même temps comment la charmante actrice y serait reçue, applaudie, rappelée; c'était tracer le programme d'une fête à laquelle rien ne devait manquer. La foule s'y est portée avec un tel empressement, que nous ne pouvons en parler que par ouï-dire; car à peine y avait-il moyen de pénétrer dans la salle, encore moins d'y trouver une place. Nous ne doutons pas, d'ailleurs, que Mme Darcier n'ait rapporté avec elle le talent et la grâce qu'elle possédait à un si haut degré, et que le succès personnel de l'actrice ne vienne puissamment en aide de celui du *Carillonneur de Bruges*, dont la vogue est assurée pour longtemps.

*** La première représentation des *Barreaux verts* a été retardée de quelques jours par suite des études que la rentrée de Mme Darcier rendait nécessaires.

*** La première représentation du *Lutin*, opéra en un acte d'Adolphe Adam, est annoncée pour mercredi prochain.

*** Mardi dernier, le Théâtre-Italien donnait pour la seconde fois le *Barbier de Séville*, et Lablache y remplissait le rôle de Bartolo, avec le talent supérieur et la verve extraordinaire qu'on lui connaît. Sophie Cruvelli, qui se multiplie avec tant d'éclat et de succès, chantait le rôle de Rosine, et Belletti celui de Figaro. Par malheur, Calzolari était malade et ne pouvait faire preuve que de bonne volonté. Jeudi, on a donné *Norma*, toujours avec Sophie Cruvelli; et hier samedi, *Cenerentola*, avec Lablache et Mlle d'Angri.

*** L'empereur de Russie vient de conférer à Tamburini, le célèbre chanteur italien, une médaille d'honneur en or, enrichie de diamants, avec cette inscription en russe : *Pour distinction*. Cette médaille doit être portée au cou, suspendue au ruban de l'ordre de Saint-André.

*** *La Poupée de Nuremberg* poursuit son brillant succès de musique et de gaîté à l'Opéra-National.

*** Les journaux de Lyon annoncent le mariage de Mlle Lavoye avec M. Froment, second ténor, attaché, comme elle, au Grand-Théâtre de cette ville.

*** Mlle Clauss donnera demain lundi son troisième concert. La jeune et grande pianiste jouera : 1° la fantaisie sur *Lucie*, de Liszt; 2° romance sans paroles, de Mendelssohn; 3° sonate en *ut* dièze mineur, de Beethoven; 4° Hexaméron. Pour la partie vocale, Mlle Ida Bertrand chantera l'air d'*Orfeo*, de Gluck : *Che farò senza Euridice*; le Brindisi, de *Lucrèce Borgia*, et la *Carolina*, canzonetta italienne. Wartel dira la grande scène de folie de *Charles VI*; *Sois toujours mes seules amours*, de Schubert, et *la Paix du cœur*, de Reichel.

*** Le concert d'inauguration que l'Association des artistes musiciens doit donner dans la salle qui lui appartient, bazar Bonne-Nouvelle (ancien Diorama), aura lieu mercredi prochain, à huit heures du soir. Le programme se recommande autant par le choix des morceaux que par les noms des artistes. L'orchestre, conduit par M. Georges Bousquet, exécutera l'une des plus belles symphonies d'Haydn, celle en *ut* majeur et l'ouverture de concert, de Hummel. L'excellent violoniste Léonard, qui s'est fait si vite une place parmi nos premiers artistes, jouera un concerto et des variations de sa composition. Mme Massart, la pianiste au jeu si pur et si nerveux, exécutera le concerto (en *sol* mineur) de Mendelssohn. Enfin, comme étude musicale et comparaison d'écoles, Mme Léonard chantera, de sa voix si exercée et si expressive, la romance française de la *Nina*, de Palayrac, et la scène italienne de la *Nina* de Paisiello. On peut se procurer des billets à la salle du concert, au bureau de la loterie, boulevart Poissonnière, et chez Brandus, éditeur, rue de Richelieu, 103. — Prix des places : loges, 5 fr.; stalles, 3 fr.; parquet, 2 fr.

*** Ernst, le grand violoniste, est parti mercredi pour Bâle, où il doit jouer dans quelques concerts. Il sera de retour à Paris vers la fin du mois, et nous espérons l'entendre encore dans un concert qu'il donnera, au commencement du mois d'avril, dans la salle Herz; ensuite, il se rendra à Londres, pour y passer la saison.

*** Alexandre Batta est de retour à Paris, et doit y donner un concert, le 2 avril, dans la salle Herz. Pendant le court séjour qu'il vient de faire en Hollande, il a été comblé de présents par le roi et la cour.

*** Aujourd'hui dimanche 14 mars, cinquième séance de MM. Mard et Franchomme dans la salle Pleyel. On y entendra : 1° quintette en *ut*, d'après l'édition allemande, de Mozart; 2° fragments de la sonate en *la* pour piano et violoncelle, de Beethoven; 3° minuetto et presto, de Haydn; 4° trio en *si* bémol, de Mozart; 5° 8e quatuor en *mi* mineur, de Beethoven.

*** Le quatrième concert du Cercle musical aura lieu jeudi prochain, jour de la mi-carême, à la salle Sainte-Cécile, sous la direction de A. Malibran. On y entendra : un quintette de Beethoven, pour piano et instruments à vent; la scène de chant de Spohr, pour le violon, dite par A. Malibran; la symphonie des Enfants d'Haydn, redemandée; les ouvertures d'*Obéron*, de Weber, de la *Chasse du Jeune Henri*, de Méhul, et quatre chœurs de Cimarosa, Rossini et Meyerbeer.

*** Voici les noms des artistes qui concourront au concert de Kruger : Mlle Nau, MM. Morelli, Wartel, Saint-Léon, et Charles Kruger, frère du bénéficiaire et première flûte de la chapelle royale de Stuttgard.

*** La Société philharmonique de Paris donnera un grand concert au bénéfice de M. Aimé Roussette, chef d'orchestre de la Société, le dimanche 21 mars courant, à une heure, dans la salle Sainte-Cécile, 49 *bis*, Chaussée-d'Antin. On y entendra MM. Saint-Léon, Gillette, Ferdinand Michel; Mmes Theresa Micheli, Rouvroy et Alixe. M. Victor D... chantera des chansonnettes comiques. L'orchestre, composé de 120 musiciens, exécutera les ouvertures de la *Pie voleuse*, de la *Violette* et de la *Sirène*.

*** M. Lagarin, violon distingué, dont nous avons souvent constaté les succès, doit donner un concert avec le concours de MM. Goria, Meillet, Malézieux, etc., Mmes Yvens d'Hennin, Rouvroy, Paris et Lagarin, le samedi 27 mars, à 8 heures du soir, rue Saint-Georges, salle Sax.

*** M. Stamaty donnera une soirée mercredi 24 de ce mois, à 8 heures du soir, dans les salons de Pleyel.

*** M. Rodolphe de Winterfeldt, conseiller à la cour de justice supérieure de Berlin, et l'un des plus savants écrivains théoriciens sur la musique que l'Allemagne ait produits, vient de mourir à Berlin, à l'âge de soixante-sept ans. On lui doit plusieurs ouvrages importants, au nombre desquels se distinguent particulièrement les *Recherches sur les chorals de Martin Luther*, et *Jean Gabrielli et son siècle*. Cette dernière œuvre contient une histoire de la musique pendant tout le XVIIIe siècle.

*** M. Joseph Drechsler, maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Etienne, à Vienne, vient de mourir dans cette capitale à l'âge de 70 ans. Outre un grand nombre de comédies à ariettes (*Singspiele*), on doit à M. Drechsler dix grandes messes, un *Requiem*, deux *Te Deum*, une Méthode pour l'orgue, une Théorie du contre-point et un Guide des préludes.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 5 mars. — La *Giralda*, d'Adolphe Adam, vient d'être représentée et de réussir ici comme partout. La pièce et la partition se sont partagé les suffrages. Mme Charton-Demeur s'est surpassée comme chanteuse et comme actrice. Elle a vocalisé avec tant d'éclat et de finesse que les applaudissements sont partis à plusieurs reprises de tous les points de la salle, et qu'aux bravos unanimes s'est mêlée une pluie de fleurs.

*** *Angers*. — Les *Deux Sergents*, de N. Louis, viennent d'être représentés avec un très-grand succès.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Cologne*, 6 mars. — La troupe italienne qui naguères était à Bruxelles, est maintenant engagée ici, et nous avons eu pour la première fois un opéra italien. Les représentations ont commencé par le *Barbier de Séville*, précédé d'une symphonie nouvelle, *Im freien* (en plein air) et composée à Paris par Ferdinand Hiller.

*** *Berlin*. — C'est le 19 du mois que Mlle Wagner chantera pour la dernière fois au Théâtre-Royal avant son départ, fixé au 25. La célèbre cantatrice se rendra d'abord à Leipzig : ce n'est qu'au mois de mai qu'elle doit partir pour Londres. — L'ouverture de l'établissement Kroll, qui a eu lieu ces jours-ci, est un des événements les plus remarquables dans la vie publique et artistique de notre capitale. L'orchestre, dirigé par M. Engel, violoniste distingué, se compose de 36 artistes ; il y a un soliste pour chaque instrument.

*** *Weimar*. — Franz Liszt vient de terminer une grande fantaisie sur le choral du *Prophète*, avec fugue, pour orgue. Cette composition du célèbre pianiste est dédiée à Meyerbeer.

*** *Stuttgard*. — Le 22 février, l'opéra d'Halévy, le *Val d'Andorre*, a été représenté avec le plus éclatant succès, sous la direction de M. Kucken.

*** *Rome*. — Le gouvernement papal a cru voir une profanation dans le titre *Il Giuramento*, de l'opéra de Mercadante, le serment étant une chose sacrée. Désormais la partition de Mercadante sera jouée sous le titre de : *Amore e Dovere* (Amour et Devoir).

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE, CHEZ MME Ve LAUNER, EDITEUR, BOULEVART MONTMARTRE, 16,

LA PERLE DU BRÉSIL

Opéra-comique en 3 actes,

POEME DE MM. J. GABRIEL ET SYLVAIN ST-ÉTIENNE,

Musique de

FÉLICIEN DAVID.

CATALOGUE THÉMATIQUE DES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO PAR A. DE GARAUDÉ.

OUVERTURE. *Maestoso, prix : 7 fr. 50.*

N°s 1. *Prière* chantée en chœur : « Dieu puissant, Dieu notre père. ». . . . 3 »
2. *Couplets* chantés par M. Bouché : « Hardis marins, braves amis. » . 4 50
3. *Romance* chantée par M. Philippe : « Zora, je cède à ta puissance. » 3 »
4. *Trio* chanté par Mlles Duez, Guichard et M. Philippe : « Chez votre jeune reine » . . . . . 9 »
5. *Ballade* chantée par Mlle Duez : « Entendez-vous dans les savanes. » 6 »
5 *bis*. La même transposée un ton plus bas pour mezzo soprano . . . 6 »
6. *Air* chanté par M. Bouché : « Jusqu'à ce jour, sans désir, sans envie. » 6 »
6 *bis*. Le même transposé un ton plus haut pour baryton . . . . . 6 »
7. *Boléro* chanté par Mlle Guichard : « La belle fête pour Zora ! » . . 6 »
8. *Duo* chanté par Mlle Duez et M. Philippe : « Enfin, l'on nous laisse. » 7 50
N°s 9. *Cavatine* chantée par Mlle Duez : « Quand sur notre beau navire. ». 4 50
9 *bis*. La même transposée un ton plus bas 4 50
10. *Duo* chanté par MM. Soyer et Bouché : « Tu sais comment je récompense. » 7 50
11. *Quatuor* chanté par Mlle Duez, MM. Philippe, Soyez et Bouché : « Dans mon âme éperdue. » . . . . . 5 »
12. *Couplets* du Mysoli chantés par Mlle Duez : « Charmant oiseau qui sous l'ombrage. » 4 50
12 *bis*. Les mêmes transposés un ton plus bas pour mezzo soprano. . . 4 50
13. *Duo* chanté par Mlle Duez et M. Philippe : « Ah ! mon ami, pour calmer ma souffrance. ». 7 50
14. *Air* avec chœur chanté par M. Bouché : « Après avoir bravé. ». . . 7 50

Airs de ballet : N° 1, Fandango et Tarentelle ; N° 2, Rondena ; N° 3, Marche.

GRANDE PARTITION D'ORCHESTRE, PRIX : 400 FR. — PARTIES D'ORCHESTRE, PRIX : 400 FR.

Partition, piano et chant, prix net, 15 fr.

QUADRILLES PAR MUSARD.

Schottisch, Valse, Polka, Redowa et morceaux d'arrangement au piano par les auteurs les plus en vogue.

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LA

POUPÉE DE NUREMBERG

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE MM. DE LEUVEN ET ARTHUR DE BEAUPLAN,

Musique de

AD. ADAM.

Partition pour chant et piano, in-8°. — Grande partition et parties d'orchestre.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, PAR L. CROHARÉ.

L'OUVERTURE POUR PIANO SEUL : 6 fr.

N° 1. **Couplets** pour voix de *basse* chantés par M. GRIGNON : « Le rêve de toute ma vie. » . . . . . 3 »
2. **Air** de *baryton* chanté par M. MEILLET : « A moi la jeunesse. » 5 »
2 *bis*. Le même transposé pour *ténor*. . . . . 5 »
3. **Duo** de la valse pour *soprano* et *baryton* chanté par Mlle ROUVROY et M. MEILLET : « Me voilà ! oui c'est elle, c'est ma belle. » 9 »
4. **Grand air** de *soprano* chanté par Mlle ROUVROY : « Où suis-je ? Qui suis-je ? Quel prestige ? ». . . . . 5 »
5. **Couplets** pour *soprano* chanté par Mlle ROUVROY : « Quand je commande, attention, silence ! » 3 75

UN QUADRILLE et UNE VALSE de MUSARD.

REDOWA PAR PASDELOUP. POLKA PAR PILODO.

Morceaux pour piano, par Burgmuller, Lecarpentier, Rosellen et Ch. Voss.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 12. | 21 Mars 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Fléchière, 891, rue du Vermillet.
Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 12, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Annonces.

50 centimes la ligne	pour 1 fois.
30 centimes la ligne	pour 3 fois.
20 centimes la ligne	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique, le *Farfadet*, libretto de M. Planard partition d'Adolphe Adam (1re représentation), par **Henri Blanchard**. — Philosophie de la musique. — Auditions musicales, Société Sainte-Cécile, Mlle Clauss, etc., par **Henri Blanchard**. — Nouvelles et annonces.

THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE.

LE FARFADET,

Opéra comique en un acte; libretto de M. de Planard, *partition de* M. Adolphe Adam.

(Première représentation, 19 mars 1852.)

L'origine de l'opéra comique, son titre, ses annales prouvent surabondamment que c'est le rire, provoqué même par le genre bouffon, grotesque, qu'on vient chercher à ce théâtre. L'auteur de *Stratonice* et de *Joseph*, notre grave et mélancolique Méhul, n'a-t-il pas écrit *Une folie*, l'*Irato* et *le Trésor supposé*? Le *Farfadet*, représenté avant-hier au théâtre Favart, est dans les conditions, la poétique de ces libretti, qui plaisaient tant à nos pères et même à nos contemporains. Le *Farfadet* sera donc une continuation du rire héréditaire qui nous saisit à l'audition de ces *poëmes* rétrospectifs et naïfs, bâtis sur la peur et les quiproquo, qui paraissent toujours neufs dans une foule de pièces amusantes, et notamment dans les *Rendez-vous bourgeois*.

Le futur de la fille d'un meunier des Pyrénées passe pour avoir été tué par des contrebandiers espagnols. On le regrette; mais la jeune meunière va épouser le garçon meunier, par ordre de son père, bien que la servante du moulin aime ce garçon superstitieux et poltron, qui croit aux revenants comme le meunier lui-même, au reste, et toute la famille. Notre amoureux, qui n'a été que blessé, prisonnier en Espagne, revient et se met en possession du moulin en qualité de farfadet, de lutin du foyer, comme le *Trilby* de Charles Nodier. Il prend plaisir à tourmenter, à effrayer, à enfariner son rival, jusqu'à ce que reconnu, quoique caché *dans ce sac ridicule où Scapin s'envelôppe*, il reprenne possession du cœur de la jeune meunière, qui devient sa femme, comme la servante du moulin épouse le garçon meunier qui n'avait pas cessé de l'aimer.

Sur cette donnée claire et d'une gaîté classique, M. Adam a jeté des mélodies et des harmonies de sa façon, c'est-à-dire des chants aisés à comprendre, à retenir, avec des accompagnements lestes, pimpants, et une instrumentation aussi riche que le comporte le sujet; et en ce genre, on peut citer l'orage qui fond sur le pauvre moulin, et qui épouvante si bien ses habitants. Ce tableau de musique imitative est vigoureusement tracé. Le vent souffle bien à travers la montagne, agite les fenêtres, les portes, la toiture; la pluie tombe à torrents sur tout cela : c'est bien une tempête dans les montagnes qui répercutent tous ces bruits poétiques de la nature.

L'ouverture est ce qu'elle doit être, facile, légère, avec un joli thème de rondo, précédé d'ingénieuses harmonies dans l'introduction, et de pittoresques effets de triangles dans la péroraison. Si le triangle est un instrument oriental de sa nature, qui se marie au mieux avec le chapeau chinois, il exprime bien aussi, dans un sujet champêtre et villageois, le tintement des clochettes du troupeau. Les couplets dits par la fille du meunier et le garçon du moulin ont tout l'entrain d'une chanson de table, fort bien encadrés dans l'introduction. Après un quatuor bien fait, viennent encore deux couplets chantés par les deux jeunes filles, et terminés par un petit ensemble ou refrain plein de grâce et de naïveté.

A son arrivée dans le moulin, l'amoureux farfadet chante un air d'une franche mélodie, qui résonne largement dans la voix sympathique de M. Bussine, chargé du rôle principal.

Un joli duo entre le garçon meunier et la servante du moulin renferme une phrase de mystérieuse et délicieuse mélodie sur ces mots : *C'est le vent qui murmure, c'est le vent*, etc. Après ce duo, il en vient un autre à trois temps, plein d'animation et d'effets pittoresques, entre autres, celui des *hou! hou!* alternatifs, hous, hous, de loup-garoux, auxquels vient se joindre le fracas de l'orage dont nous avons parlé plus haut; puis, à tout ce tumulte harmonique succède une suave mélodie sur ces mots que s'adressent *pianissimo* les habitants du moulin,

Dans les airs plus de bruit,
Bonne nuit, bonne nuit.

La lecture des lettres du farfadet à tous ses amis du moulin en style fugué est franchement comique; et puis ledit farfadet, enfermé dans un vaste sac à farine, apparaît comme la statue du commandeur dans le *Don Juan* de Mozart. Le spirituel compositeur a saisi cette occasion de faire sentir cette similitude de situation en mettant dans son orchestre l'harmonie étrange et de l'autre monde sur la mélodie de Mozart, mélodie syncopée et contrainte, et toute empreinte de mélancolie qui semble avoir été envoyée de l'enfer au célèbre compositeur. Quand à cet esprit de citation se joignent des mélodies trouvées, franches et gaies, il ne peut qu'en résulter un succès des plus brillants et des plus populaires, et c'est ce qui a eu lieu.

MM. Lemaire et Bussine ont été d'un comique franc et naturel; M. Jourdan s'est montré ce qu'il est toujours, comédien intelligent et soigneux, et chanteur sûr et agréable. Mlle Tillemont ou Talmon, comme il lui plaira, est fort gentille en petite meunière; et la servante du moulin, Mlle Lemercier, indique fort bien par son jeu franc et décidé qu'en devenant la femme légitime du garçon meunier, elle sera la maîtresse de son mari.

Henri BLANCHARD.

PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE.

La *Gazette musicale* a fait connaître à ses lecteurs, à diverses reprises, l'existence d'un cercle artistique à Bruxelles, société d'hommes d'élite qui s'est donné la mission de propager le goût de l'art en Belgique, et dont beaucoup de membres sont comptés parmi les talents les plus remarquables du pays dans la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, les lettres et les sciences. A certains jours, la Société se réunit pour assister à des séances artistiques, littéraires ou scientifiques ; elle admet dans ces assemblées tous les étrangers de distinction.

Le Cercle n'avait pas perdu le souvenir de l'enthousiasme que M. Fétis y avait excité il y a deux ans dans un cours de cinq séances qui avaient pour objet un sommaire de l'histoire de la musique, véritables concerts historiques dont les morceaux, choisis dans ce que l'art a produi tde plus beau, furent exécutés avec une rare perfection par les professeurs et les élèves du Conservatoire. Depuis lors, M. Fétis avait été souvent et vivement sollicité pour la reprise de séances du même genre ; mais, trop occupé par les devoirs de sa position et par ses travaux, il n'avait pu se rendre au désir de ses collègues. Enfin, il vient de céder à leurs instances, et a donné récemment une première séance dont l'intérêt n'a pas été moins vif que celui des précédentes, et qui a été accueillie par des applaudissements unanimes et chaleureux. Nous avons recueilli l'improvisation du professeur, et nous croyons être agréable aux lecteurs de la *Gazette musicale* en la reproduisant. M. Fétis, accueilli par des témoignages de sympathie à son entrée dans la salle, s'est exprimé en ces termes :

« Messieurs,

» Je me propose de rechercher dans cette conférence quels sont les caractères du beau dans la musique. J'aurai l'honneur de vous faire entendre, à l'appui de mes idées sur ce sujet, quelques morceaux célèbres qui appartiennent à des époques diverses, et dont le caractère esthétique est différent. Mais avant d'aborder le sujet spécial dont j'ai à vous entretenir, il est nécessaire que je vous présente quelques considérations générales sur l'origine de l'idée que nous avons du beau, sur l'imagination qui la réalise, et sur les actes qui en sont le produit. En l'absence de ces préliminaires, il me serait difficile d'éviter l'obscurité de langage dans l'exposé de la théorie du beau musical.

» Une opinion ancienne, établie en principe par l'abbé Batteux, Burke, Diderot et quelques autres, veut que les arts aient pour objet l'imitation de la nature. Cette opinion dérive d'un système de philosophie qui fait tout venir des sens. J'espère vous démontrer que, dans son acception rigoureuse, cette opinion n'a d'autre fondement qu'un préjugé. L'homme n'est pas le copiste de la nature : il s'inspire de son spectacle et lui dérobe ses formes pour composer des œuvres qu'il ne doit qu'à son propre génie. Si l'artiste n'avait pour objet de son œuvre que l'imitation de la nature, son travail serait pour lui une source de déceptions et de désespoir ; car la vie réelle qui anime la nature donnerait toujours au modèle une incomparable supériorité sur la copie.

» En donnant cette imitation pour but aux arts, on suppose nécessairement que l'illusion est pour eux le dernier terme de la perfection, ce qui est bien loin de la vérité. Si l'on en veut la preuve, qu'on se souvienne du *Diorama*, où la représentation atteint un degré d'illusion qu'on ne trouvera jamais dans la peinture véritable. Tous les objets s'y présentent en relief ; il semble que la main aille les toucher. Cependant, qui a jamais songé à mettre en parallèle les tableaux du Diorama avec ceux qui font la gloire des grands peintres, si ce n'est le vulgaire, dont les sens sont plus exercés que l'intelligence et le sentiment ? Loin d'être un perfectionnement de la peinture par l'imitation exacte de la nature, le Diorama est, au contraire, dans un ordre très-inférieur, par cela seul que son but est l'illusion. Ce qui le prouve, c'est que la nature organique ne peut paraître dans ces tableaux qu'à l'état de cadavre. L'homme debout y manquerait de mouvement et de vie : dès lors, l'illusion serait détruite. Or, personne n'a jamais remarqué que les personnages ne se meuvent pas dans les tableaux des grands artistes ; car ceux-ci y ont mis le mouvement et la vie de l'art, qui ne sont pas ceux de la nature.

» Examinées d'une manière superficielle, la peinture et la sculpture ont pu faire naître la fausse doctrine que je viens combattre ; mais le principe de l'imitation, qui offre quelque vraisemblance appliqué aux arts figuratifs, n'a plus de sens lorsqu'il s'agit de ceux qui ne s'adressent pas aux yeux, comme la musique et la poésie. Le poëte, n'est-ce pas celui qui crée l'édifice aérien de l'idéal et du beau, non de rien (ce qui n'est pas donné à l'homme), mais de matériaux imparfaits, fournis par le monde extérieur ? N'est-ce pas en ce sens que nous appelons poëtes le grand peintre et le grand musicien ?

» L'homme a sans doute besoin d'observer et d'étudier la nature pour avoir la connaissance réfléchie des types qui lui sont fournis par la raison, types qu'il doit réaliser par l'entremise de l'imagination et avec le secours de l'art. A cet égard, les idées esthétiques sont dans les conditions communes à toute idée rationnelle ; elles sont dans la catégorie d'un grand nombre de notions qui ne dérivent pas directement des sens, et qui néanmoins ne peuvent être saisies avec lucidité, si la sensibilité n'entre pas en exercice et n'est pas affectée par les objets qui répondent aux conceptions de l'esprit. Ainsi, l'action de la nature sur les sens n'engendre pas nos idées de l'art : elle se borne à les éveiller, et joue à leur égard le rôle de simple occasion, et non d'une cause efficiente.

» Mais le monde extérieur, qui nous fait connaître les formes des objets, ne nous fournit aucune des idées générales par lesquelles nous pouvons les apprécier. Cette chose est un arbre, cette autre est un rocher : observez-les avec attention, vous apprendrez à distinguer les détails de leur conformation ; mais en vain les contempleriez-vous pendant des siècles, vous n'en tireriez pas l'idée de beauté ; car les choses ne peuvent donner que ce qui est en elles. Une idée ne peut donc sortir d'une chose matérielle. Dira-t-on que l'idée de beauté peut naître de la comparaison des objets entre eux ? Mais, dans la diversité d'objets qui sont sous vos yeux, qui vous apprendra qu'ici est la beauté, et que là est la laideur ? Aurez-vous recours aux proportions pour expliquer le jugement esthétique ? Vous n'arriverez pas mieux à l'explication du phénomène ; car de quelle manière peut-on connaître les proportions qui font la beauté du visage, par exemple ? Ce n'est pas sans doute par l'expérience, puisque la nature ne nous montre jamais un visage doué d'une beauté parfaite. Supposons cependant que ce beau modèle existe et que nous soyons assez heureux pour le rencontrer : comment saurons-nous que ce visage privilégié est plus parfait que les autres ? A son aspect, notre jugement serait sans doute dicté par une voix secrète qui nous obligerait à dire : *Cela est beau*. Mais qu'est-ce que cette voix intérieure, sinon l'intuition mentale d'un type dont l'accord avec l'objet externe nous révèle la perfection de celui-ci ? C'est ce type, dont l'existence dans l'âme du peintre et du statuaire précède la manifestation de l'objet qui le réalise, mais n'est saisissable qu'au moment où cet objet apparaît ; c'est ce type, dis-je, qui fait distinguer à l'artiste dans ses modèles ce qui a le caractère de la beauté, ce qui en est dépourvu, et lui fait choisir dans l'un telle partie, dans l'autre telle autre, pour en composer l'être idéal dont il a la conception. Si la notion de beauté ne partait de lui, il est évident que le choix serait impossible.

» L'imagination, dont l'objet est de représenter l'idéal par le réel, est la faculté esthétique par excellence. C'est l'imagination seule qui perçoit le caractère du beau et qui le détermine. La même relation qui existe entre les trois objets, le vrai, le beau et le réel, se retrouve entre les trois facultés de l'organisation humaine, la raison, l'imagination, la sensibilité. L'imagination, qui contemple le beau et qui le réalise par la synthèse de l'idéal et du réel, n'accomplit son œuvre qu'autant que la raison l'éclaire. La beauté consiste dans un rapport ; or un rapport ne peut exister qu'entre deux termes au moins : si l'on supprime l'idéal ou le réel, la beauté s'évanouit ; si d'autre part, on supprime la raison ou la sensibilité, l'imagination devient impossible. Toutefois il ne faut pas confondre l'imagination avec ses conditions essentielles, ni le beau

avec les éléments qui le constituent. On voit donc qu'il y aurait égale erreur à ramener la théorie du beau à la raison pure, ou à la faire rentrer uniquement dans le domaine de la sensibilité.

» L'imagination n'accomplit son œuvre qu'à l'aide d'une multitude de facultés dont elle est incessamment escortée, et qui en sont ou les conditions ou les auxiliaires. L'œuvre du poëte ou de l'artiste suppose tout ensemble la sensibilité qui éprouve les impressions et perçoit les images, la mémoire imaginative qui les recueille et les conserve, l'abstraction qui les généralise, le goût qui les épure, la raison qui conçoit la pensée supérieure, type et idéal de l'œuvre entière, l'imagination proprement dite qui traduit la conception métaphysique en symbole, et enfin l'effort de la volonté qui combine les divers éléments et en fait un tout harmonieux, une composition véritable. La prédominance de telle ou telle de ces facultés explique les variétés de l'imagination. Il en est qui se distinguent par un vif sentiment et par une représentation fidèle de la réalité, à tel point que la part de l'idéal s'y laisse à peine apercevoir. Chez d'autres, la conception est forte, mais le goût n'y a que peu de part, et l'exécution se ressent de son absence. Dans certaines imaginations, le sentiment exalté de l'idéal efface les impressions de la réalité : dans leurs œuvres, la métaphysique étouffe la passion. Enfin, il est des imaginations qui saisissent le rapport de l'idéal et du réel dans cette parfaite mesure et cette harmonie pleine de charme et de force qui font la beauté par excellence. Je l'avouerai, en pensant à ces imaginations privilégiées, les noms de Raphaël et de Mozart se présentent à mon esprit.

» Ce qui se fait remarquer dans la diversité de partage des facultés d'où dépendent les différentes imaginations créatrices, est exactement semblable à ce qui a lieu à l'audition ou à la vue des œuvres de l'art. La diversité de goût et de jugement chez les hommes impressionnés par ces œuvres, naît précisément de l'inégalité du partage des facultés esthétiques. L'une ou l'autre de ces facultés venant à dominer, affaiblit d'autant les autres, et détermine, en conséquence, le caractère de l'impression et le jugement que celle-ci provoque. J'ajoute que toutes nos facultés se développent par l'exercice, et qu'en les laissant dans l'inaction on les paralyse ; ce qui explique pourquoi les œuvres d'art les plus belles laissent impassibles certaines individualités que la contemplation du beau n'a pas perfectionnées.

» Si le temps ne me pressait, j'aurais à expliquer à mon intelligent auditoire comment l'artiste, dominateur de la nature dans la conception de son œuvre, devient son esclave dans l'exécution ; comment la dextérité, si grande qu'elle soit, trahit le sentiment par impuissance ; comment la convention prend parfois la place de l'idéal et du vrai ; enfin, comment l'art peut dégénérer en procédés de pratique ; mais j'ai hâte d'arriver à l'objet principal de cette séance. Il me suffit pour ce qui me reste à dire, d'avoir établi précédemment la relation intime de l'idéal et du réel dans les œuvres d'art qui ont pour objet les représentations extérieures, ou l'impression des idées déterminées.

» La tâche qui me reste à remplir est plus difficile ; si difficile, que les plus grands philosophes de l'antiquité et des temps modernes y ont échoué, ou n'ont pas osé s'y hasarder. Persuadés que la musique fait avec les sons ce que font la peinture avec le crayon et la couleur, la sculpture avec le marbre, et la poésie avec la parole, la plupart des auteurs qui ont écrit sur l'esthétique ont considéré la musique comme identique dans son objet avec ces arts, ou lui ont assigné un rang inférieur, réduisant sa valeur à ce qu'on appelle *un art d'agrément*, et supposant que son action se borne à un simple jeu de sensations. Kant, lui-même, méconnaissant le principe et la portée de la musique, est tombé à cet égard dans l'erreur des philosophes sensualistes. Que dirai-je? Hégel, cet ardent adversaire du monde réel, cet apôtre de la création absolue par l'esprit de l'homme, cette forte tête pensante qui a fait preuve de tant de profondeur et de sagacité dans ses leçons sur l'esthétique, ne paraît avoir compris ni le principe ni le rôle de la musique dans le domaine du beau. Quant à ceux qui ont reconnu à la musique une mission plus élevée que celle de chatouiller les sens, incertains de la manière dont l'idéal s'y met en relation avec la sensibilité, ils n'en ont parlé qu'en termes vagues qui décèlent leur embarras. Je vais essayer de pénétrer dans les mystères de ce sujet, et de poser la théorie du beau musical sur une base plus solide.

» L'opinion générale fait de l'oreille le lieu où se passent les phénomènes acoustiques ; mais cet organe n'est qu'un appareil de perception ; car s'il en était autrement, il ne suffirait pas qu'il fût organisé comme un instrument de musique pour nous procurer des jouissances, ainsi que l'ont prétendu Vésale, Mengoli, Morel, Duverney, Valsalva, Dumas et plusieurs autres : il devrait être, en outre, susceptible d'attention, de discernement, d'analyse, de réflexion et de jugement. Tout son, pris isolément, est juste ; toute oreille qui le perçoit l'est également, car un son ne change pas de nature en se répercutant dans le conduit auditif. Ce qui peut être faux ou juste, c'est le rapport d'un son avec un autre ; or, l'esprit seul juge ce rapport, suivant qu'il est bien ou mal organisé pour en faire l'appréciation. Le plaisir que procure la succession ou la simultanéité de plusieurs sons est donc tout intellectuel. Je dirai tout à l'heure comment il peut devenir en même temps sentimental.

» Une série dont les rapports sont saisis avec facilité par l'intelligence compose une formule de tonalité qu'on désigne par le nom de *gamme*. Tous les sons contenus dans cette gamme ont des rapports homogènes et harmonieux, soit qu'on les dispose dans un ordre successif, pour en former des mélodies, soit qu'on les réunisse avec choix dans des accords simultanés. Si des sons qui appartiennent à d'autres gammes, et qui, conséquemment, composent d'autres ordres de tonalité, venaient se mêler à ceux-là, il y aurait désaccord entre eux, les rapports seraient faussés, et l'intelligence, troublée dans ses conceptions, réagirait d'une manière pénible sur la sensibilité. Cet effet se produit dans ce qu'on appelle communément *chanter* ou *jouer faux*. Le chanteur, l'instrumentiste qui fait naître cette impression désagréable, ne fait autre chose que de mêler aux sons qui constituent la gamme, des sons qui sont étrangers à celle-ci, soit par une organisation vicieuse qui fait chanter trop haut, soit par une fatigue de l'organe qui fait chanter trop bas, soit, enfin, s'il s'agit d'un instrumentiste, parce que l'instrument est mal accordé.

» Ainsi qu'on le voit, l'effet harmonieux des sons, soit dans l'ordre successif, soit dans l'ordre momentané, résulte uniquement de rapports qui ne peuvent être appréciés que par l'intelligence. Or, le type de ces rapports existe primitivement dans l'esprit ; la production des phénomènes sonores dans l'organe de l'audition n'est que l'occasion qui les éveille et les rend saisissables. Ce sont ces rapports qui, dans l'état le plus sauvage, dirigent la voix des peuples et règlent les relations de sons dont ils composent leurs chants primitifs.

» Les sons, quels qu'ils soient, ont une durée quelconque : ils se produisent donc dans le temps ; d'où il suit que *le temps* est le sujet de la musique, comme *l'espace* est celui de l'architecture. Les durées des sons, comme fractions du temps, ont entre elles des rapports semblables à ceux des intonations. Ces rapports sont appréciés par l'intelligence, de la même manière que les rapports de justesse des sons entre eux. Chose remarquable, les appréciations de ces deux genres de rapports sont contemporaines : quelles que soient les complications de ces calculs simultanés, l'esprit les fait avec la rapidité de l'éclair. S'il n'en était pas ainsi, il serait absolument impossible de saisir la signification d'une composition exécutée par un grand nombre de voix ou d'instruments. Si les sons se succédaient dans des durées inégales qui n'eussent pas de relations entre elles et qui ne fussent pas dans des rapports saisissables et faciles, l'esprit serait troublé dans son jugement et réagirait encore d'une manière pénible sur la sensibité ; au résumé, il n'y aurait pas de musique possible ; car ce n'est que par une ordonnance régulière des durées des sons que la mélodie et l'harmonie prennent un caractère déterminé, et que la musique nous émeut. Le sentiment de la régulière disposition des durées diverses des sons ne nous est pas inspiré par le mode extérieur ; car, suivant la remarque

parfaitement juste de Kant, le temps est la forme saisissable du sens interne, comme l'espace est celle du sens externe. Il est donc permis de dire que la véritable mesure de la durée dérive de l'âme comme le sentiment du rapport des intonations ; ce qui justifie cette parole de Leibniz : que *la musique est un calcul secret que l'âme fait à son insu.* Cependant nous verrons tout à l'heure que ce calcul ne constitue que les conditions de la beauté formale de l'art, et que ce genre de beauté n'est que le contingent de la beauté idéale dont le principe est plus élevé. » (*La suite au prochain numéro.*)

AUDITIONS MUSICALES.

Concert de la Société de Sainte-Cécile. — Mlle de Malleville. — MM. Alard, Franchomme et Bessems. — Mlle Clauss. — M. Stamaty et Mlle Zélina Vantier. — M. Colblain. — Association des artistes musiciens.

La *Société Sainte-Cécile* se tient ferme sur les arçons; elle fournit une belle carrière. Le concert de dimanche dernier a été remarquable par le choix des morceaux qu'on y a dits et l'ensemble et la chaleur déployés dans l'exécution de ces morceaux. La critique, qui n'entend jamais abdiquer ses droits, ne pourrait guère les exercer que sur l'ampleur du programme de ce concert, peut-être un peu trop fourni de musique. Deux symphonies complètes et modernes ne sont pas de facile digestion. Celle de M. Reber est dans la manière, le *faire*, la couleur des symphonies de Haydn. Les idées en sont logiques, les mélodies franches, naturelles, mais un peu vieillotes, un peu froides. L'instrumentation de M. Reber est riche, ingénieuse et serrée : c'est de la musique consciencieusement faite, de la musique d'honnête homme. La symphonie en *la* majeur de Mendelssohn est jugée unanimement comme charmante, délicate, depuis que la *Société des concerts* s'est décidée à en enrichir son répertoire, et que la *Société Sainte-Cécile* l'a exécutée aussi. Les thèmes des différentes parties en sont frais et travaillés avec un goût exquis. Il y a un luxe vivace d'instrumentation qui captive l'attention des auditeurs du commencement à la fin. C'était la seconde fois que ce remarquable ouvrage était dit par l'orchestre de M. Seghers, et l'exécution en a été irréprochable.

Le chœur à quatre voix de la *Blanche de Provence*, de Cherubini, cette romance berceuse, cette harmonie si pleine de mélodie, avait été redemandée aussi, et elle a été redite avec une suavité vocale qui n'a rien laissé à désirer.

M. Léonard a mêlé sa charmante fantaisie sur *Richard-Cœur-de-Lion* à tous ces morceaux si bien interprétés, et il a provoqué de nombreux, disons même d'unanimes applaudissements. Mlle Bochkoltz-Falconi, se souvenant du brillant succès qu'elle avait obtenu en chantant, la saison dernière, aux concerts de la *Société Sainte-Cécile,* est venue continuer ce succès : elle a dit avec cet aplomb de bonne musicienne et cette excellente méthode de chant rétrospectif ou moderne qui la distingue si éminemment, la fameuse sicilienne de Pergolèse, la cavatine de la *Semiramide, con cori*, et le finale de l'*Eurianthe*, de Weber. L'habile cantatrice a provoqué l'unanimité des suffrages de l'assemblée, comme le violoniste-lion en nous jouant son drame instrumental de *Richard-Cœur-de-Lion.*

— Mlle Charlotte de Malleville a ouvert la troisième de ses séances de musique classique en se plaçant devant un superbe et excellent piano destiné au roi d'Espagne, sur lequel elle a joué, comme on aurait dit aux beaux temps de la monarchie, royalement sur ce roi des instruments de M. Pleyel. Un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, par Weber ; une fantaisie pour piano seul, en *ut* mineur, par Mozart; un trio pour piano, clarinette et alto, du même auteur; un quintette de M. Onslow, et la charmante bagatelle en *mi* bémol de Beethoven ont donné l'occasion à la jeune et habile pianiste de montrer la vigueur, la douceur et la pureté de son jeu. Dire que le clarinettiste Leroy et l'altoïste Ney ont égalé le charme et l'élégance du style de Mlle de Malleville, dans le trio de Mozart, c'est faire acte de justice et de vérité.

— Nous rivalisons presque les dilettantes de Londres, qui montrent depuis quelques années un furieux appétit de musique instrumentale, musique de chambre, quatuors et quintettes. M. Bessems, bon professeur d'accompagnement et de musique d'ensemble, donne, une ou deux fois par an aussi des séances de quatuors ; il a répondu aux besoins de sa clientèle dans la salle de Sax, et a servi comme d'intermède aux brillantes séances de MM. Alard et Franchomme, qui continuent aussi leurs intéressantes exhibitions de musique de chambre, exécutée avec ce fini, ces nuances, cet esprit des grands maîtres, ce style enfin qui leur redonne âme et vie, et qui touche à la perfection.

— Le troisième concert de Mlle Clauss avait attiré une bonne partie de la haute fashion musicale de Paris, tout ce qui s'occupe sérieusement de l'art de jouer du piano, de sentir et de peindre, d'impressionner un auditoire d'artistes, de connaisseurs sur cet instrument. Faire saillir la mélodie jusque dans le trait est une chose si rare parmi les pianistes, qui semblent tous n'avoir pour muse que la difficulté, qu'on était impatient d'entendre la jeune artiste allemande jouer ce drame sombre et terrible de Beethoven, qui a pour titre : Sonate en *ut* dièze mineur (œuvre 27). C'est qu'indépendamment de la difficulté digitigrade et de ce que les gens du métier appellent le mécanisme, on voulait voir comment la jeune virtuose se pénétrerait, comment tout son système physiologique s'empreindrait de cette élégie échappée de l'âme déchirée d'un homme de génie. Ici les termes techniques et didactiques sont insuffisants pour parler dignement d'une digne interprète de Beethoven. Le sentiment poétique doit venir au secours de l'analyseur, et surtout de l'auditeur, qui ne peut comprendre que le compositeur et l'exécutant arrivent par des moyens mécaniques, appris, à ce degré d'inspiration qui locomotionne tout un auditoire, et lui fait partager les émotions du prêtre ou de la prêtresse artistique.

Il est une pièce musicale dont la forme représente assez bien le morceau de tapis que les saltimbanques étalent dans les place publiques sur lesquelles et lequel ils exécutent leurs tours de force, leurs contorsions ; c'est cette pièce musicale que Fontenelle, en la personnifiant, apostropha d'une façon spirituelle en lui disant du ton d'un homme ennuyé, fatigué, impatienté : *Sonate, que me veux-tu?* Si la sonate en *ut* dièze mineur avait existé du temps de Fontenelle, personnifiée ainsi par le neveu du grand Corneille, elle lui aurait répondu : Je veux t'émouvoir, te créer une âme musicale, parler plus à ton cœur qu'à ton esprit, te frapper d'étonnement et d'admiration, comme tu l'as été souvent sans doute à l'audition d'une grande et belle scène du *Cid* ou des *Horaces*. Et, malgré ce que disait le chef des beaux-esprits d'alors, qu'il existait deux choses qu'il n'avait jamais pu comprendre, les femmes et la musique, Fontenelle aurait compris la sonate en *ut* dièze mineur, comme la comprend et la fait comprendre Wilhelmine Clauss. Cette jeune artiste, à qui notre langue est familière, me disait dernièrement, au moment de jouer pour elle et pour moi ce chant échappé d'une âme brisée, de me retracer ce sombre tableau d'un autre Salvator Rosa, qu'elle sentait le besoin de porter ses yeux et sa pensée autre part que sur le clavier de son piano, dont les touches, blanches et noires comme les plumes de la pie, représentent les couleurs et trop souvent le habillage insignifiant de cet oiseau bavard. Evoquant un souvenir de vos vieilles chroniques françaises du moyen-âge, ajouta-t-elle, il me semble, sur le premier andante, tout empreint d'une couleur gothique, entendre et faire retentir moi-même sur les dalles de marbre d'un manoir féodal les pas du seigneur de Fayel qui adresse des reproches à la châtelaine sa femme, Gabrielle de Vergy. Aux interpellations qui lui sont lancées brutalement par le haut baron, jaloux du sire Raoul de Coucy, la pauvre Gabrielle ne répond que par des plaintes d'une mélodie anxieuse et douce tout à la fois. Ce terrible dialogue, cet interrogatoire en *imitations pressées* terminé, les deux époux se mettent à table, et pendant ce triste repas, les vassaux viennent danser devant leur seigneur sur le *scherzo* d'un rhythme villageois, d'une harmonie enchevêtrée, syncopée, qui témoigne la joie qu'ils éprouvent, par ordre, d'être agréables à leur suzerain, comme

votre Béranger a dit des vassaux de Louis XI, retiré en son château de Plessis-lèz-Tours :

Voyez d'ici briller cent hallebardes,
Aux feux d'un soleil pur et doux.
N'entend-on pas le *Qui-vive* des gardes,
Qui se mêle au bruit des verroux?
Heureux villageois, dansons :
Sautez, fillettes
Et garçons.
Unissez vos joyeux sons,
Musettes
Et chansons.

Et puis cette joie factice est tout à coup interrompue par le tyran jaloux, qui jette à la malheureuse Gabrielle ces terribles mots : Vous venez de manger le cœur du sire de Coucy! C'est là que commence le final; c'est là que se développe toute l'action de ce drame instrumental; c'est là qu'éclate tout ce qu'il y a de plus pathétique, de plus douloureux, de plus terrible, et de féroce, et de plaintif, et de désespéré dans le cœur humain.

Et notre jeune muse de la verte Germanie se mit à me peindre, comme elle l'a peint ensuite dans son concert de lundi dernier, 15 mars, à son auditoire charmé, cet admirable tableau de tant d'émotions et de souffrances, et de chacun de ses doigts, de ses yeux s'échappaient un pleur, un cri, un reproche, une menace, un effet de foudroyante harmonie au milieu de laquelle perçait toujours le sentiment d'une mélodie élancée du cœur.

Mlle Clauss a dit, de plus, dans ce concert, la *Grande fantaisie sur la Lucie*, de Liszt, et l'Hexameron, variations composées par le même pianiste, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny et Chopin.

Mlle Ida Bertrand, du Théâtre-Italien, s'est montrée, comme toujours, cantatrice aussi renommée qu'aimée, et, par conséquent, applaudie avec justice, dans l'air de *Fidelio*; dans le fameux *Brindisi*; puis dans une charmante *canzonetta napoletane*. Wartel a dit d'une manière remarquablement dramatique la scène et l'air de folie du *Charles VI*, de M. Halévy, ainsi qu'une mélodie de Scubert et une autre de M. Reichel.

— M. Camille Stamaty tient bien sa place à côté de ces célébrités pianistiques. La manière de procéder sur le piano et d'enseigner à jouer de cet instrument en M. Stamaty, vient en droite ligne de Clémenti, dont Hummel, Dusseck, Kalkbrenner et Chopin se montrèrent les héritiers, et dont M. Stamaty, élève de Kalkbrenner, est le continuateur. Mlle Zélina Vautier, dont il est le professeur, a donné son premier concert dans les salons de M. Pleyel, mardi 16 mars; et dans la grande fantaisie en *la* bémol sur *Guillaume Tell*, par Doehler; dans un andante de sonate en *ré* bémol et des études charmantes de M. Stamaty, comme en exécutant le grand caprice sur la *Somnambule*, de Thalberg, la jeune virtuose a montré une véritable intelligence musicale, un style correct et pur, et une manière de dire la mélodie qui, bien que chantée par des doigts de treize ans et quelques mois, n'en décèlent pas moins une sensibilité d'artiste qui anonnce de l'avenir en Mlle Zelina Vautier.

— Et puisque nous en sommes aux débuts, nous signalerons celui de Mlle Laval, jeune pianiste aussi, qui s'est distinguée tout d'abord dans un concert donné chez Sax, par M. Colblain, jeune violoniste de talent, qui, entre autres morceaux, a dit avec sensibilité une fort jolie élégie pour le violon, écrite par M. Becquié, et la grande fantaisie d'Alard sur la *Favorite*. Le jeu fin et non moins empreint de sensibilité que Mlle Laval a montré dans la fantaisie de M. Prudent sur la *Lucie*, lui a valu de nombreux applaudissements.

— Et maintenant, après nous être écrié, dans un des derniers numéros de la *Gazette musicale* : A tout seigneur tout honneur! à l'égard de l'aristocratie du talent, nous pourrions dire aussi : Honneur aux sentiments de bienfaisance! honneur aux artistes en qui l'on voit l'accord d'un beau talent et d'un beau caractère! Nous finirons donc cette nomenclature des concerts les plus intéressants de la semaine qui vient de s'écouler par ce *post-scriptum* :

Concert de l'Association des artistes musiciens.

Le comité de l'*Association des artistes musiciens*, infatigable en sa philanthropie, essaie, ainsi que pourrait le faire un virtuose animé du désir d'acquérir de la gloire et de la fortune, de donner des séances musicales piquantes et variées. Le concert donné mercredi passé, 17 mars, a été l'un des plus intéressants de la saison.

Un orchestre brillant de jeunesse et de verve, fort bien dirigé par M. Bousquet, a dit avec ensemble et chaleur une charmante symphonie en *ut* majeur, de Haydn, œuvre trop oubliée, et qu'on n'avait pas entendue depuis bien longtemps dans Paris.

Ce même orchestre a accompagné, avec une recrudescence de jeunesse et de verve, le concerto de Mendelssohn en *sol* mineur, pour piano, exécuté d'une façon brillante par Mme Massart, l'une de nos excellentes et jolies pianistes.

Le violoniste Léonard, au talent puissant, qui n'a eu qu'à quitter la Belgique pour conquérir tout d'abord une juste et brillante réputation qui va grandir encore, le violoniste Léonard s'est mis noblement à la disposition du comité de l'*Association des artistes musiciens*, ainsi que Mme Léonard, qui, renonçant à toute prétention, qu'elle a le droit d'avoir, au titre de cantatrice brillante, nous a fait entendre les deux *Nina*, de d'Aleyrac et de Paisiello, dans leur scène de folie. On l'avait tant applaudie dans l'air de la *Betly* de Donizetti, aux *fioriture* tyroliennes de cet air, qui permet à la cantatrice de se montrer habile vocalisatrice, qu'on a mieux aimé l'applaudir au moyen de ce murmure approbateur des gens de goût, manifestation plus flatteuse que les *bravi* et les *brava* du dilettantisme, qui se pâme et crie aux cadences et aux roulades sur la *Felicità ed il trionfar*. La voix suave, douce et sans aucun effort de la cantatrice, se trouvait on ne peut mieux en harmonie avec ses traits fins et gracieux. Il est bon quelquefois d'échanger les suffrages bruyants et brillants contre ceux de l'intelligence artistique. Le chef de cette communauté artistique et charmante, M. Léonard, a joué son troisième concerto en *la*, œuvre d'une forme neuve, originale, et qui se distingue autant par l'élégance des mélodies, l'ingéniosité de l'harmonie, que par la richesse et l'éclat de l'instrumentation. Sa romance et sa sérénade, deux jolis morceaux pour le violon, n'ont pas eu moins de succès que le concerto, si même ils n'ont pas produit plus d'effet et n'ont pas été plus applaudis. Ce que nous n'applaudissons pas moins, nous, c'est le tact, l'activité du comité des concerts de l'*Association des artistes musiciens* et le bon goût qui préside et présidera sans doute toujours à la composition de ces concerts donnés dans un but de philanthropie et de progrès de l'art. HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra, les *Huguenots* chantés par Roger, Depassio, Mme Laborde et Mlle Poinsot.

*** Le *Prophète* avait rempli, lundi dernier, la salle de l'Opéra jusqu'aux combles. Roger a été magnifique dans le rôle de Jean de Leyde, sa glorieuse création. Mme Tedesco et Mlle Poinsot l'ont secondé avec un talent rare. L'ensemble était des plus brillants.

*** *Guillaume Tell*, chanté par Gueymard, le mercredi suivant, attirait encore la foule.

*** Le ténor Delagrave a fait, vendredi, sa rentrée dans *Lucie*, par le rôle d'Edgard, qu'il chante avec beaucoup de talent et d'effet.

*** Si le *Juif errant* n'est pas donné dans les derniers jours de ce mois, la première représentation en sera nécessairement remise après les fêtes de Pâques.

*** *Madelon*, tel est le titre définitif de l'ouvrage en deux actes, de MM. Sauvage et Bazin, que l'on répétait sous celui des *Barreaux verts* à l'Opéra-Comique. La première représentation en est annoncée pour la semaine qui vient.

*** Mlle Wertheimber, dont la santé est depuis longtemps rétablie, doit jouer, dit-on, un rôle de jeune homme dans une pièce nouvelle, dont les études interrompues sont activement reprises. Ce second début n'aura pas moins d'attrait que le premier.

*** Le Théâtre-Italien a donné lundi dernier, pour le bénéfice de Mlle d'Angri, la seconde représentation de *Cenerentola*, opéra qui est l'un des triomphes de Lablache. Mardi c'était l'*Italiana in Algieri*, et jeudi, le *Barbier de Séville* a reparu avec Lablache et Sophie Cruvelli.

*** Hier samedi, le célèbre violoniste Bazzini s'est produit entre les les deux actes du *Barbier*, que l'on donnait encore. Dès son arrivée à

Paris, ce virtuose a justifié la brillante renommée qui l'y avait devancé. Sa *Ronde des lutins* est un double chef-d'œuvre de composition et d'exécution.

*** Il y a tout lieu d'espérer qu'avant de partir pour Londres, Marie Cruvelli, sœur de l'admirable et infatigable Sophie, se fera entendre à Paris, dans un concert. Ce sera un vif attrait pour tous ceux qui croient aux talents de famille, et le nombre en est grand.

*** *Joanita*, l'opéra de Duprez, attire la foule à l'Opéra-National, et, comme il arrive toujours, le succès du grand ouvrage rejaillit sur les petits. On se souvient que le célèbre artiste, avant d'écrire pour le théâtre, était déjà compositeur, et qu'il a publié un recueil de charmantes romances et chansonnettes, qui se sont chantées beaucoup et qui se chantent plus que jamais dans les salons.

*** Voici un ténor léger qui s'est signalé par une conduite plus que légère, en voulant prouver apparemment que son poing était moins léger que son emploi. Les faits se sont passés entre M. Puget, chanteur au théâtre de Marseille, et M. Bénédit, le critique distingué, que nous nous honorons de compter parmi nos collaborateurs, et qui rédige le feuilleton musical du *Sémaphore*, l'un des meilleurs journaux de la localité. Un article plein de convenance et de mesure, dans lequel à des éloges raisonnés se mêlaient quelques observations du ton le plus inoffensif, a échauffé la bile de l'artiste, au point de le porter à y répondre par une brutale agression en plein théâtre. Des personnes présentes se sont interposées. Il n'y a eu qu'une voix dans le public et dans la presse pour blâmer l'artiste et rendre justice à l'écrivain, dont le rang est marqué parmi ceux qui, en remplissant consciencieusement leur devoir, n'ont jamais excédé les limites de leur droit.

*** Le second concours pour le prix institué vers la fin de 1850, en faveur des compositeurs nationaux, par Sa Majesté le roi des Pays-Bas, vient d'être jugé à La Haye. Le libretto était de M. Scribe. Deux partitions ont été soumises au jury, qui a décerné le prix à celle portant la devise : «Tout vient à point à qui peut attendre.» Le billet cacheté joint à cette partition portait le nom de M. Charles Van der Does. L'opéra, qui est en un acte, et dont le titre est encore un mystère, sera représenté prochainement sur le Théâtre-Royal de La Haye.

*** L'Université de Dublin (Irlande) vient de nommer M. Sigismond Neukomm, *docteur en musique*. C'est la première fois que cet insigne honneur est accordé à un étranger.

*** Par arrêté du général de division commandant supérieur des gardes nationales de la Seine, sont nommés aux emplois de chefs et sous-chefs de musique dans la garde nationale de Paris, avec rang de capitaine pour les chefs et de sous-lieutenant pour les sous-chefs : MM. Tolbecque, chef de musique; Leroy, sous-chef; Verroust aîné, chef de musique; Weber, sous-chef; Meifred, chef de musique; Leplus, sous-chef; Klosé, chef de musique; Eug. Bousquet, sous-chef; Forestier, chef de musique; Charles Verroust, sous chef. L'organisation des divers corps de musique de la garde nationale de la Seine sera déterminée ultérieurement par un règlement spécial du général commandant supérieur. Le roulement du service aura lieu alternativement entre eux sans distinction de subdivision ni de bataillon.

*** Vieuxtemps doit être à Paris vers la fin d'avril ; il y donnera un concert.

*** Panofka est de retour à Londres, où il passera la saison. Son *Guide du chant pratique*, et sa collection de morceaux de chant, intitulée : *Soirées de Londres*, viennent de paraître chez Mechetti, à Vienne.

*** M. Tellefsen, le jeune pianiste compositeur, dont le sentiment et le style ont tant d'analogie avec ceux de Chopin, qui fut son maître, donnera un concert, le mercredi 31 mars, dans les salons de Pleyel, rue Rochechouart.

*** C'est demain lundi, 22 mars, que la messe composée par M. Deldevez à la mémoire d'Habeneck, sera exécutée dans l'église de la Madeleine, à 11 heures, avec le concours du cercle musical des amateurs et du comité de l'Association des artistes musiciens. Les instrumentistes et chanteurs, au nombre de 200, seront dirigés par M. Georges Bousquet. M. Chapuis, Brémont et le jeune Beaumont chanteront les solos. Le grand orgue sera touché par M. Lefébure-Wély. Le produit de la quête est destiné à la caisse de pensions et secours de l'Association des artistes musiciens. Les personnes qui ne pourraient assister à cette solennité sont priées d'adresser leur offrande à l'une des dames patronesses : — Mmes la comtesse d'Andlau, rue du Marché-d'Aguesseau, 5 ; la baronne Ernouf, rue de la Ferme-des-Mathurins, 47; Charles de Bez, rue Saint-Lazare, 36, square d'Orléans; de Villiers, rue des Beaux-Arts, 2; Klein, rue des Batailles, 30; Panseron, rue d'Hauteville, 21; Richard, rue de Babylone, 39. Mlle Charlotte de Malleville, rue de Berlin, 22.

*** Un second concert sera donné mercredi, 31 mars, par l'Association des artistes-musiciens dans la salle Bonne-Nouvelle; mais en attendant une matinée de musique de chambre aura lieu dimanche prochain, 28 mars, dans le même local, sous la direction de M. Massart. On y entendra plusieurs morceaux de nos grands maîtres pour instruments à cordes et instruments à vent. La séance se terminera par deux chœurs qu'exécuteront 30 chanteurs de la Société chorale populaire du Conservatoire de Paris, sous la direction de M. Edouard Batiste.

*** Mardi prochain, à 8 heures du soir, aura lieu, salle Herz, le concert de M. Léopold Amat, chanteur et compositeur distingué, avec le concourt de Mmes Taccani-Tasca, Gaveaux-Sabatier, Iweins d'Hennin; MM. de Lagrave, du grand Opéra, Louis Lacombe, J. Offenbach et Léon Reynier, et un intermède littéraire par des artistes de la Comédie-Française.

*** L'œuvre charitable des faubourgs donnera mardi, 23 mars, à une heure, dans la salle Sainte-Cécile, et sous la direction de M. Coninx, un beau concert auquel prendront part Mmes Laborde, Révilly, Bochkoltz-Falconi ; MM. Alexis Dupond, Bouché, Chandesaigues, Coninx, Delédicque et plusieurs autres. MM. Beauvallet, Chéri et Mlle Rimbliot joueront le 4e acte de *Polyeucte* et le 4e acte de *Jeanne d'Arc*.

*** La séance musicale déjà annoncée par H.-C. Stamaty, aura lieu mercredi 24 mars, à 8 heures 1/2 du soir, dans la salle Pleyel.

*** M. A. Gouffé, l'excellent contrebassiste de l'Opéra, donnera mercredi, 31 mars, dans la salle de l'Association des artistes-musiciens, bazar Bonne-Nouvelle, une matinée musicale, dont voici le programme : 1° Fragments du septuor de Hummel, pour piano, alto, flûte, hautbois, cor, violoncelle et contrebasse ; 2° mélodies chantées par M. Wartel ; 3° concertino pour la contrebasse, composé par A. Gouffé ; 4° grand air chanté par Mlle Crémont ; 5° fragments d'un quintette de Georges Onslow, pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse ; 6° mélodies chantées par M. Wartel ; 7° solo de flûte par M. Dorus ; 8° fragments du septuor de Beethoven, pour violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrebasse ; 9° mélodie et légende, chantée par Mlle Crémont ; 10° introduction et polonaise pour la contrebasse, composée par Adolphe Blanc ; 11° air varié pour piano, par J. Haydn, exécuté par Mlle de Malleville. — Le piano sera tenu par M. Gillette.

*** Mme Louise Farrenc donnera, le samedi 17 avril, à 8 heures du soir, un concert dans la salle Sainte-Cécile.

*** M. Achille Montuoro donnera, le dimanche, 28 mars, dans la salle Herz, à huit heures du soir, un grand concert vocal et instrumental, avec le concours de Mme Taccani, de MM. Lablache, Morelli, de l'Opéra, Guasco, les frères Lionnet et des choristes du Conservatoire.

*** La Société Sainte-Cécile donnera son sixième concert de l'abonnement à la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 *bis*, le dimanche 28 mars, à deux heures précises. Programme : 1° Ouverture de *la Mer calme*, de Mendelssohn ; 2° Trio des songes de *Dardanus*, de Rameau ; 3° Chœur *des Élus*, de M. Wekerlin ; 4° Symphonie pastorale de Beethoven ; 5° Air de Limnander, chanté par Mlle Miolan ; 6° Pavane, air de danse du XVIe siècle ; 7° Ouverture du *Roi Estienne*, de Beethoven.

*** Voici le programme de la quatrième séance de musique de chambre qui sera donnée, le samedi 27 mars 1852, par Mlle Charlotte de Malleville : 1° Quatuor de Mozart (*sol* mineur), pour piano, violon, et violoncelle ; 2° Sonate de Beethoven (*fa* mineur), pour piano seul ; 3° Trio de Weber, pour piano, flûte, violoncelle ; 4° Quatuor de Haydn, pour deux violons, alto et basse ; 5° Sonate de Beethoven, pour piano et violon ; 6° Menuet de Beethoven (*mi* bémol) ; Arietta variée de Haydn. — On entendra MM. Maurin, Mas, Casimir Ney, Lebouc, Gouffé, Dorus.

*** Mlle de Courcelles donnera le samedi, 23 mars, une soirée musicale dans la salle des artistes musiciens.

*** La nuit de la mi-Carême a mis fin aux bals de l'Opéra. Deux quadrilles de Musard ont obtenu un grand succès jeudi dernier, celui des *Clairons de l'armée*, et celui de la *Poupée de Nuremberg*.

*** Le lundi, 22 mars, à huit heures du soir, Mlle Juliette Dillon, organiste de la cathédrale de Meaux, donnera, dans la salle Bonne-Nouvelle, sa première soirée d'IMPROVISATION MUSICALE. Plusieurs artistes éminents prêteront leurs concours à cette soirée, dans laquelle Mlle Juliette Dillon improvisera cinq fois : 1° préludes d'après l'indication du son et de la mesure; 2° improvisation sur un thème donné au moment même; 3° improvisation sur un sujet poétique ; 4° improvisation sur plusieurs thèmes de différent style et de différent caractère ; 5° improvisation sur une scène contenant plusieurs sujets contrastant entre eux.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Amiens*, 17 mars. — Les concerts au profit des pauvres sont toujours les plus riches en talents, mais celui de lundi dernier se distinguait encore par une richesse exceptionnelle. MM. Vivier, Gueymard, Mlles Sophie et Marie Cruvelli en étaient les étoiles. Sophie Cruvelli a chanté deux airs, deux duos, l'un avec Gueymard, l'autre avec sa sœur, Marie, au milieu des applaudissements et de l'enthousiasme. Marie Cruvelli a dit, seule, le grand air de *l'Italienne à Alger*, qu'on a écouté avec le plus grand plaisir. Gueymard a provoqué la sympathie la plus vive en chantant une scène d'Ernest Boulanger. Les formules manquent tout à fait, lorsqu'on vient à parler de Vivier, cet instrumentiste-prodige, pour lequel il faudrait des expressions aussi nouvellesque les effets qu'il a trouvés. Cédant aux instances du public, il a bien voulu jouer un second morceau, non promis, et la salle a failli s'écrouler sous les bravos. Un auditeur a improvisé, en écoutant Vivier, des vers très-dignes d'avoir été faits à loisir. N'oublions pas de dire que M. Déneux, président de la Société philharmonique, a exécuté sur la flûte une fantaisie de Boehm avec un talent de premier ordre. Enfin, disons, comme dernier éloge, que la recette du concert s'est élevée à la somme de 5,860 fr.

*** *Marseille*, 17 mars. — Le concert annuel de l'Association des artistes musiciens a été, comme à l'ordinaire, la plus belle solennité musicale de la saison. L'exécution s'est montrée digne du programme, qui était ma-

gnifique. La *Symphonie héroïque*, de Beethoven, bien rendue, sous la conduite de M. Hasselmans, chef d'orchestre éprouvé, a produit la plus vive sensation dans l'auditoire, où cependant les dames étaient en majorité. L'ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz, chef-d'œuvre de verve et de vigueur, a enlevé la salle. La Société Trotebas apportait à l'Association le contingent de ses chœurs si remarquables : l'*Hymne à Bacchus*, de Mendelssohn, et le final du *Serment*, d'Auber, ont soulevé des applaudissements unanimes. Un jeune professeur de violon du Conservatoire de Marseille, M. Millont, qui a réalisé toutes les espérances que faisait concevoir son titre de lauréat de Paris, a joué, d'une manière tout à fait distinguée un adagio de Vieuxtemps. Enfin, tous les artistes du Grand-Théâtre s'étaient disputé l'honneur d'apporter leur concours à cette fête; M. Violette a dit l'air d'*Œdipe*, de Sacchini, et M. Puget, l'air des *Abencerrages*, de Cherubini, et celui du *Stabat*, de Rossini. Mais les honneurs de la séance ont été pour Mme Charton-Demeur, qui a chanté, d'une manière irréprochable, l'air de *Freischütz* et celui du *Rossignol*, dans lequel elle était accompagnée par M. Demeur. Applaudissements, trépignements, rappels, fleurs, rien n'a manqué à son triomphe, le plus complet et le mieux justifié. Si l'on ajoute à ces détails que 2,000 fr. vont être envoyés à l'Association des artistes musiciens, on trouvera que tout le monde doit se louer des *résultats* du concert.

*** *Bordeaux*, 16 mars. — La Société de Sainte-Cécile nous avait donné dans son premier concert du mois de mai dernier, le spécimen de ce qu'elle voulait tenter dans l'avenir. Le concert de samedi dernier ouvre décidément des voies nouvelles pour la musique à Bordeaux. Aujourd'hui, nous pouvons espérer de voir successivement interpréter devant nous tous les immortels chefs-d'œuvre qui font la gloire et l'admiration de l'Europe musicale. Nous ne craignons pas de répéter ici ce que nous disions lors du premier concert de la Société de Sainte-Cécile : « Au Conservatoire seulement, on peut entendre de pareille musique. » La symphonie en *ut* mineur de Beethoven, cet admirable poëme de l'illustre maître, a été rendue par notre orchestre avec un sentiment de vérité, et cet art infini des nuances qui est la grande difficulté de cette musique. Le public a applaudi à l'ensemble, à l'énergie et à la perfection remarquable de cette exécution, qui a fait le plus grand honneur à nos artistes et à nos amateurs. Le boléro et la marche des *Deux Avares* ont produit un grand effet. Ce dernier morceau a été bissé et frénétiquement applaudi. Le sextuor de *Don Juan* a été fort bien rendu par Mmes Laget-Planterre, C***, Hillen, MM. Koubly, Périlé et Barielle, ainsi que le beau trio de *Joseph*. Le septuor des *Huguenots*, chanté par cent choristes, a été enlevé. L'air d'Amazily, de *Fernand Cortez*, a été chanté, en grande artiste, par Mme Laget-Planterre, qui a mis dans son chant un sentiment et une passion qui ont électrisé l'auditoire. Enfin, l'ouverture du *Jeune Henri* a terminé la soirée. Rien ne peut donner l'idée de l'entrain, de la verve et de la puissance de cette exécution. Le motif de chasse, répété à l'unisson par vingt-cinq cors, était du plus bel effet. Telle a été cette magnifique soirée, qui sera suivie d'un grand festival qu'on nous annonce pour le 4 mai prochain. Les applaudissements les plus sympathiques ont accueilli M. Mézerai, le chef d'orchestre, qui, à la fin du concert, a reçu une véritable ovation; M. Mézerai a été rappelé et couvert des bravos du public. C'était justice.

*** *Douai*, 10 mars. — Une fête musicale s'est célébrée en l'honneur de M. Bra, le célèbre statuaire. Mlle Caroline Carton, jeune cantatrice, MM. Ad. Herman et Willent-Bordogni y figuraient en première ligne. Ce dernier s'y est posé comme virtuose et compositeur dans la fantaisie dédiée à M. Luce, président et chef d'orchestre de la Société philharmonique. Tous les élèves de l'Académie de musique, ainsi que l'excellente musique de la garde nationale, ont contribué à cette brillante fête. Deux ouvertures vraiment remarquables avaient été composées, l'une par M. Charles Choulet, l'autre par M. Luce.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 18 mars. — Le concert donné par la musique de la Fraternité au bénéfice de la caisse de la Société de bienfaisance, a été des plus brillants. Les amateurs s'y étaient réunis aux artistes; des dames anglaises y chantaient pour la première fois en public. Il faut louer l'exécution des quatre morceaux, fort bien rendus par l'orchestre sous la direction de M. Adolphe Lefebvre. On a beaucoup applaudi une polka vraiment originale de M. Lefebvre, ainsi que le violon expressif de M. Aly, le piano de Mlle Masson, le violoncelle de M. Vervoitte, le cornet à pistons et le sax-horn du même M. Lefebvre, artiste tout à fait éminent.

*** *Alger*. — Seligmann est venu ici donner un concert qui a été magnifique. On en demandait un second, mais des obstacles suscités par la direction du théâtre ont empêché l'artiste de le donner. Le talent de Seligmann a été reconnu et applaudi, comme à Paris et dans toute l'Europe. On a trouvé qu'il se distinguait par une grande pureté de style, que l'expression en était toujours vive et bien sentie, jamais exagérée, et que si l'âme de l'artiste passait dans les cordes de l'instrument, c'était presque sans effort et sans aucune de ces contorsions qui s'autorisent d'illustres exemples. L'*Ave Maria* de Schubert, la prière de *Norma*, et *I Zampognari*, tels sont les morceaux exécutés par l'artiste. Le dernier a été bissé, chose assez rare en Afrique, et chose plus rare encore, Seligmann a fait une recette digne de son talent.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 13 mars. — Le théâtre italien de Covent-Garden a publié son programme. Les chanteurs et cantatrices seront MM. Mario, Stigelli, Luigi Mei, Soldi, Tamberlik, Galvani, Ander, Gueymard, Ronconi, Rommi, Bartolini, Formes, Tagliafico, Polonini, Gregorio, Bache et Marini, Mmes Grisi, Castellan, Bertrandi, Anna Zerr, Gazzaniga, Medori, Therese Seguin, Cotti. C'est donc, à peu de chose près, toujours la même troupe. Rien de nouveau non plus dans les ouvrages annoncés, si ce n'est un certain *Pietro il grande* (Pierre-le-Grand), de la façon de Jullien, qui a composé tant de polkas, valses et quadrilles. — Le théâtre de Sa Majesté, dirigé par M. Lumley, n'a pas encore donné son *bill of fare*; mais on a tout lieu d'espérer qu'il sera splendide.

*** *Gand*. — *Marino Faliero* vient d'être joué dans une représentation au bénéfice de M. Zelger, artiste favori de public de cette ville. MM. Lac et Etienne l'ont très bien secondé; Mmes Begrez et Muller ont aussi montré beaucoup de talent. Ce succès est une bonne fortune pour les artistes du théâtre, qui s'étaient mis en société par suite des embarras de la direction.

*** *Vienne*. — La réunion pour chant d'homme a mis au concours un prix de dix ducats pour la meilleure messe vocale. Le terme du concours est fixé au 15 juillet prochain. — M. Schulhoff est de retour. Les deux concerts qu'il a donnés jusqu'ici avaient attiré beaucoup de monde. — L'opéra allemand terminera ses représentations par le *Prophète*, le 14 mars. Le 15 commencera la saison italienne; Mmes Medori et Déméric, MM. Fraschini et Debassini débuteront dans *Lucia*. Le 17 auront lieu les débuts de Mme Marray et de M. Scalese dans *Don Pasquale*. — Au commencement de mai sera célébré dans la chapelle du château impérial un jubilé commémoratif de la fondation de cette chapelle qui existe depuis 400 ans. Les amateurs de musique sacrée liront sans doute avec intérêt la liste des œuvres qui seront exécutés pendant l'octave. Des messes de Mozart, Assmayer, Mayseder, Eybler, Preyer et Beethoven; Graduels par Haydn, Assmayer, Hotter, Eybler, Preyer; Offertoires par Assmayer, Hotter, Eybler et Preyer; enfin la grande litanie de Mozart et les vêpres chorales de l'abbé Vogler.

*** *Munich*. — La première représentation de l'*Enfant prodigue*, d'Auber, est annoncée pour le 11 mars.

*** *Moscou*. — Un grand nombre d'artistes sont annoncés pour le carême, entre autres, les sœurs Neruda. On attend également l'opéra italien de Saint-Pétersbourg. M. J. Gungl, le Musard berlinois, fait ici de bonnes affaires. Dans les premiers jours d'avril, M. Gungl partira pour Saint-Pétersbourg.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PUBLICATIONS NOUVELLES POUR LE PIANO,

CHEZ J. BENACCI-PESCHIER

Editeur, 2, rue Laffitte.

A. FUMAGALLI. Op. 61 *bis*. Casta Diva, étude pour la main gauche. 6 »
— Op. 76. Laura, polonaise brillante . . . . . 9 »
— Op. 83. Danse des Sylphes, rondo brillant. . . . . 9 »
— Op. 85. Nocturne élégant en *si*. . . . . 6 »
A. JAEL. Op. 14 Danse des Sylphes, fantaisie élégante (moyenne force) 7 50
J.-N. DUVERNOY. Op. 203. Danse des Sylphes (facile) . . . . . 6 »
R. MULDER. Op. 12. La Cascade, étude dédiée à Mme Pleyel. . . . . 6 »
— Op. 12 *bis*. La Styrienne . . . . . 6 »
— Op. 19. Cécilia, mazurka, caprice 7 50
A. GORIA. Op. 59. La Campanella, mélodie, étude . . . . . 6 »
M. GOTSCHALK. La mélancolie, étude d'après J. Godefroid . . . . 6 »
L. MESSEMAECKER. Op. 67. Orea, polka. 3 75
— Op. 68. Le Boucanier, rondog-alop . . . . . 6 »
— Op. 69. Frasquita, polka-mazurka . . . . . 6 »
O. COMETTANT. La Vision, polka-mazurka 4 50
— Gasilda, fantaisie facile pour les petites mains . . 5 »
A. FOUET. Les Willis, polka-mazurkas, schottisch, valses 7 50
BARBIER. Op. 5. Polka-mazurka 4 50
MARC. Les Brises du Nord, six polkas-mazurkas. 4 50
— Bertrand Duguesclin, quadrille pour piano et à 4 mains 4 50
— La Fête des Fous, — — 4 50
CH. DUPART. Don Juan, — — 4 50
G. CARULLI. Op. 11. Vingt-cinq études progressives. . . . . 12 »
F. FERRARIS. Harmonies poétiques, quarante-trois études pour le piano en trois livres, chaque . . . . . 12 »
MENDELSSOHN-BARTHOLDI. Op. 61. Scherzo sur le *Rêve d'une nuit d'été*, à 4 mains, par l'auteur. 7 50
— Op. 61 *bis*. Nocturne et marche sur le *Rêve d'une nuit d'été*, à 4 mains, par l'auteur 7 50

POUR PARAITRE TRÈS-PROCHAINEMENT,

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu — Mayence, chez les fils de B. Schott. — Londres, chez Schott et Cᵉ,

LE FARFADET

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE M. PLANARD, MUSIQUE DE

AD. ADAM.

OUVERTURE arrangée pour piano, par A. de Garaudé.

CATALOGUE DES MORCEAUX DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO :

N° 1. **Couplets** chantés par Mlle Lemercier : « A la fête du village. »
2. **Quatuor** chanté par MM. Jourdan, Lemaire, Mlles Lemercier et Talmont : « Ce vieux moulin est fait exprès pour les lutins. »
3. **Couplets en duo** chantés par Mlles Lemercier et Talmont : « Il me cajolait, il me câlinait, etc. »
4. **Air** chanté par M. Bussine.
4 *bis*. Le même transposé pour ténor.
5. **Duo** chanté par M. Jourdan et Mlle Lemercier : « Que ta peur est imbécile ! »
6. **Duo et quatuor** chanté par M. Jourdan, Lemaire, Mlles Lemercier et Talmont : « Ah ! c'est de la magie. »

Un quadrille et une valse par MUSARD.

POLKAS, REDOWA, SCOTTISCHS. — GRANDE PARTITION ET PARTIES D'ORCHESTRE. — MORCEAUX POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

Partition pour piano et chant in-8°.

LA

POUPÉE DE NUREMBERG

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE MM. DE LEUVEN ET ARTHUR DE BEAUPLAN,

Musique de

AD. ADAM.

Partition pour chant et piano, in-8°. — Grande partition et parties d'orchestre.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, PAR L. CROHARÉ.

L'OUVERTURE POUR PIANO SEUL : 6 fr.

N° 1. **Couplets** pour voix de *basse* chantés par M. GRIGNON : « Le rêve de toute ma vie. » . . . . . 3 »
2. **Air** de *baryton* chanté par M. MEILLET : «A moi la jeunesse.» 5 »
2 *bis*. Le même transposé pour *ténor*. . . . . 5 »
3. **Duo** de la valse pour *soprano* et *baryton* chanté par Mlle ROUVROY et M. MEILLET : « Me voilà ! oui c'est elle, c'est ma belle. » 9 »
4. **Grand air** de *soprano* chanté par Mlle ROUVROY : « Où suis-je? Qui suis-je? Quel prestige? ». . . . . 5 »
5. **Couplets** pour *soprano* chanté par Mlle ROUVROY : « Quand je commande, attention, silence ! » 3 75

UN QUADRILLE et UNE VALSE de MUSARD.

REDOWA PAR PASDELOUP. — SCHOTTISCH ET POLKA PAR PILODO.

Fantaisie élégante
Par CHARLES VOSS
Prix : 5 fr.

Grande valse brillante
Par F. BURGMULLER
Prix : 5 fr.

Caprice brillant
Par H. ROSELLEN
Prix : 7 fr. 50.

Bagatelle par LECARPENTIER, prix : 5 fr.

ONDINE

Suite de VALSES pour piano, par

LE COMTE A. SUBLET DE LENONCOURT.

PRIX : 5 FR.

DU MÊME AUTEUR :

Quadrille-Polka 4 50
Mathilde, polka . . . . . 2 »
Pauline, polka . . . . . 2 »
Estelle, polka . . . . . 2 »

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT,

Alice, suite de valses.
Le vieux Piquoux, quadrille.
Follette, polka-mazurka.
Henriette, schotisch.
Manuela, schotisch.

LES CLAIRONS DE L'ARMEE FRANÇAISE

NOUVEAU QUADRILLE POUR LE PIANO, PAR

MUSARD.

Prix : 4 fr. 50.

MUSIQUE NOUVELLE POUR LE PIANO.

La *Californienne*, polka brillante, composée à San-Francisco.

L'*Ecume de mer*, marche et valse brilantes.

PAR HENRI HERZ.

Ces morceaux ont été exécutés par l'auteur à son dernier concert.

Chez tous les marchands de musique et à la Salle des Concerts, 48, rue de la Victoire.

CHARLES VOSS

LES LARMES DE MADELEINE

MÉDITATION POUR LE PIANO.
Op. 114. — Prix : 4 fr. 50.

LA NAPOLITAINE

POLKA-TARENTELLE POUR LE PIANO.
Op. 136. — Prix : 6 fr.

BARCAROLLE D'OBERON

Variée pour le piano en style de concert. — Op. 134. — Prix 6 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 13. | 28 Mars 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchere, 193, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street
St-Petersbourg. Schizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bork, 42, Jaegerstr
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :
Paris, un an. . . . . 24 fr
Départements, Belgique et Suisse . 30
Étranger 34

Annonces.
50 centimes la ligne . . pour 1 fois.
30 centimes la ligne . . . . . pour 3 fois.
20 centimes la ligne . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *Madelon*, libretto en deux actes de M. Sauvage, partition de M. Bazin (1re représentation), par **Henri Blanchard**. — Auditions musicales, par le même. — Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE.

MADELON,

Opéra comique en deux actes; *libretto de* M. Sauvage ; *partition de* M. Bazin.

(Première représentation 26 mars 1852.)

Nous sommes en plein XVIIe siècle, du vivant de Louis XIII, sous le règne du cardinal-roi, Armand Duplessis de Richelieu, au temps de Dartagnan et du capitaine Roland des *Mousquetaires de la reine*. En la petite ville de Saint-Germain-en-Laye est établie la charmante Madelon, qui tient le cabaret des Barreaux-Verts, et qui reçoit d'une façon accorte traitants et militaires. Au nombre de ces derniers se trouve un vieux baron ivrogne bravache et ruiné, qui adore, à ce qu'il prétend, la charmante maîtresse de cette espèce d'hôtel garni. Parmi ses clients et ses adorateurs se trouve aussi le banquier Bourgillon ; mais son amour prétendu pour la jeune hôtesse n'a d'autre objet que de la mieux servir dans son projet de ramener à elle Arthur de Landri, cornette d'un régiment de cavalerie. Ce jeune officier déteste toutes les femmes, parce que le père de celle qu'il aimait l'a complétement ruiné en sa double qualité de tuteur et de procureur. Il aimait pourtant la fille de ce tuteur ; mais il paraît que la mémoire musicale est plus solide que la mémoire du cœur en notre jeune cornette, car s'il se rappelle parfaitement et répète même avec plaisir, avec beaucoup de charme surtout, une ballade sur deux fleurs que lui chantait la jeune personne, il a complétement oublié ses traits ; à ce point qu'il ne la reconnaît point quand il la revoit sous le nom et le costume de la cabaretière Madelon; mais elle lui fait tant de coquetteries, d'agaceries et de chateries, qu'il finit par la *r'aimer* et par l'épouser, bien que l'auteur n'en dise rien ; mais ça se comprend de reste pour tout auditeur qui connaît sa morale d'opéra comique. Il y a même partie carrée d'hymen ; car notre vieux capitaine de mousquetaires, Roland ou Raymond, en revient à ses premières amours, Marie Malpart, jeune, brutale et séduisante virago, qui joue de la cravache comme Lola Montès, et qu'il épouse sans doute aussi : on aime à se le persuader, pour qu'il soit fait justice des prétentions de ce nouveau don César de Bazan, au manteau sordide et couleur de muraille.

Sur ce tableau de genre, M. François Bazin n'a pas précisément mis une musique ayant, comme il l'aurait fallu, la couleur et les allures des figures de Callot; mais le *faire* en est facile et franc, et cela marche bien. La musique de M. Bazin est une honnête fille, sans caprice, qui plaît par sa science et sa simplicité.

L'ouverture commence par une mélodie un peu rétrospective, comme on en faisait au commencement de ce siècle, et qui ne manque pas de grâce, ou plutôt de bonhomie : on aurait mieux aimé qu'elle fût d'un temps plus réculé encore ; elle aurait donné plus de caractère à cette préface musicale. La péroraison retombe dans les petits et sémillants rondos du jour.

Après un chœur de mousquetaires buveurs qui n'a pas beaucoup de couleur bachique ni même guerrière, vient la ballade dont nous avons déjà parlé, souvenir des deux fleurs, des primevères, mélodie originale et simple et distinguée tout à la fois, délicatement chantée par Audran, chargé du personnage d'Arthur de Landri. On a remarqué de jolis couplets chantés par Madelon, puis un air dit par le garçon du cabaret de Madelon, et un quintette bien traité pour la voix. L'air avec péroraison guerrière chanté par la demoiselle Malpart, ne manque pas de verve, et cette cabalette est bien instrumentée. La remise de la lettre par cette dernière, et qui joue un rôle important dans l'action, a offert l'occasion au compositeur de montrer son savoir, qui, là, devient dramatique par le style fugué qu'il a employé.

L'air avec péroraison guerrière aussi sur ces paroles :

Vive, vive la guerre,
Pour étoudir et pour faire oublier,

n'est pas sans chaleur et sans verve; mais ces deux vers sont répétés trop souvent et même à satiété. Quoi qu'il en soit, ce morceau est largement traité. Le cantabile par lequel il commence est accompagné par une partie de cor obligé qui s'éteint et disparaît trop tôt. Il faut que le compositeur sache soutenir logiquement ces deux sujets, qui ont du charme pour l'oreille de l'auditeur même ignorant. Si nous signalons ce manque d'haleine scientifique du compositeur, c'est que cet inconvénient se renouvelle plusieurs fois dans sa partition : la première fois, dans un presque solo de violon qui n'a pas de suite, et, plus loin, au troisième acte, dans l'air du baron, où la clarinette intervient d'une façon incomplète dans une ritournelle qui fait regretter de n'entendre pas plus longtemps l'excellent clarinettiste Leroy qui joue ce solo.

Les couplets dits par le garçon cabaretier pendant que Landri est à table sont amusants par la position de la scène et par une modulation originale de *ré* majeur et *fa* majeur, que paraît affectionner, du reste, M. Bazin, car elle revient plusieurs fois, ce nous semble, dans le cours de la partition. Les partisans de l'enchaînement classique des tons relatifs auraient le droit de s'en scandaliser. Ces couplets, dits par M. Sainte-Foy de la manière la plus comique, ont été redemandés.

On peut citer comme morceau capital de la partition de M. Bazin, le duo entre Madelon et Landri. La phrase mélodique dite par celui-ci : *A vous écouter, à vous voir*, etc., est d'un sentiment délicieux. Après l'air du baron, où se trouve le solo de clarinette dont nous venons de parler,

air trop long, mais que chante fort bien Hermann-Léon, vient encore un duo entre le baron et la demoiselle Malpart, duo éternel et qui doit être abrégé au moins de moitié, d'abord parce qu'il ne contient rien de neuf en mélodie et en harmonie, et puis parce que la situation dramatique en est fausse. On n'aime pas à voir traiter en ironie, en charge, l'amour, ce sentiment que les hommes n'ont pas encore pu gâter, comme le dit si bien Mlle de Lespinasse dans une de ses lettres au comte de Guibert.

Après ce duo vient un nocturne délicieux de mélodie et d'harmonie mystérieuse et distinguée, dit par Madelon et Landri. Tel est le contingent musical de cet ouvrage, qui maintient M. Bazin dans la position honorable qu'il s'est faite, et d'où il sortira quelque jour par quelque élan de cette originalité qu'on ne trouve jamais qu'après l'avoir longtemps cherchée.

Mlle Lefebvre a joué le rôle principal de Madelon avec une gaîté, un entrain charmant et qui n'a jamais dépassé la limite du bon goût : elle a chanté comme toujours, c'est-à-dire avec sûreté, légèreté, *brio*, et cette bonne méthode qu'elle ne déserte jamais pour plaire aux auditeurs inintelligents du parterre. Audran a donné au personnage du jeune officier de cavalerie une physionomie brusque, originale et dramatique, ce qui ne l'empêche pas d'imprimer à la partie musicale une couleur expressive et charmante. Hermann-Léon, dans le vieux baron Soudard, est digne du capitaine Roland; il ne pouvait pas mieux faire que de se copier. Mme Meyer-Meillet est suffisamment Lola-Montès dans son rôle de la Malpart. Enfin, la preuve qu'il y a succès et qu'acteurs et chanteurs s'y sont associés, c'est qu'on les a demandés, qu'on a voulu les revoir après la pièce. Faut-il vous dire qu'ils sont tous revenus? Pourquoi pas?... à l'exception cependant de M. Lemaire. chargé de représenter la finance dans la personne du banquier Bourgillon.

HENRI BLANCHARD.

AUDITIONS MUSICALES.

M. Dorval-Valentino. — M. Antonin Guillot. — Mlle Bontemps. — CERCLE MUSICAL ET LITTÉRAIRE. — Mlle Marie Ducrest. — Mlle de Courcelles. — Mlle de Landi. — M. Léopold Amat. — L'ŒUVRE DES FAUBOURGS. — MM. Krüger et Tellefsen. — M. Coline. — Mlle Blève. — M. Stamaty. — M. Forgues. — Mlle Dillon. — M. Bazzini. — M. et Mme Deloffre et M. Pilet. — Le petit Paul-Julien. — M. Roncheraye et Mlle Graever.

Une question peut paraître fondée à propos de tant de concerts, de tant de matinées et de soirées musicales. Les œuvres qui se produisent dans ces séances sont-elles utiles au progrès de l'art? Se prononcer pour l'affirmative serait montrer une excessive bienveillance. Cependant, avec un peu de bonne volonté, on doit savoir gré à des gens qui louent nos salles de concerts pour y convier une société presque toujours bien composée, — il est vrai que l'on commence déjà d'y mêler des claqueurs,— et qui, en définitive, passe des moments fort agréables. C'est ce qui explique pourquoi l'on donne à domicile tant de séances de musique intime, classique ou légère. Si donc nous signalons plusieurs de ces séances qui n'ont pas absolument lieu dans l'intérêt de l'art sérieux, c'est pour donner une idée à nos lecteurs du mouvement musical pendant cette saison de concertomanie, et puis afin d'y découvrir ce qui peut être utile ou nouveau. Ainsi c'est moins dans l'intention de faire savoir à nos lecteurs que M. Dorval-Valentino a donné une soirée musicale et *dansante*, où la musique légère a tenu une large place, puisqu'il s'agissait de danse, que de rappeler qu'il est auteur d'une méthode de chant dans laquelle il a su parfaitement développer l'art de bien prononcer, qui est celui de bien poser la voix et d'émettre le son, premiers éléments de l'art du chant.

— M. Antonin Guillot est aussi un excellent poseur de voix, et qui a déjà fait d'excellents élèves pour le solo ou l'ensemble. Quand il ne compterait parmi ses disciples que Mlle Brousse, amateur, qui, dans une matinée musicale qu'il a donné chez lui, a dit l'air : *Robert, toi que j'aime*, etc., en soprano de premier ordre, cette seule audition prouverait que M. Antonin Guillot sait choisir ses élèves, et que Mlle Brousse a bien su profiter des conseils de son professeur. Mlle Favel, de l'Opéra-Comique, autre élève de M. Guillot, a chanté aussi dans cette séance avec beaucoup de justesse, de style et d'instinct dramatique l'air et le boléro du *Carillonneur*. Pourquoi donc Mlle Favel n'a-t-elle encore eu d'autre rôle que celui de *Nina*, que du reste elle chante et joue à merveille? Un final d'*Oberon* a été dit, *con cori*, avec un louable ensemble par des artistes et des amateurs. Ajouter qu'Alard a exécuté sa fantaisie sur la *Fille du Régiment*, et que Rosenhain a fait entendre sa légende fantastique de la *Danse des Sylphes*, c'est dire que cette matinée musicale a été charmante.

— Mlle Bontemps est aussi une cantatrice; elle est peu connue et mérite pourtant de l'être, car elle chante juste et dans un bon style. Il est des gens qui disent que le chanteur, semblable à l'orateur, doit, avoir l'air d'improviser ce qu'il a souvent appris très péniblement; et ces gens ont remarqué que Mlle Bontemps fait un peu trop sentir celui (le bon temps) de la mesure par un mouvement de la main droite qui bat la mesure comme un professeur de solfége; mais cela n'a pas empêché Mlle Bontemps de fort bien chanter l'air : *Grâce!* de *Robert-le-Diable*, et l'*arioso* du *Prophète* d'une voie pure et bien exercée.

— Puisque nous en sommes sur la voie des bonnes et belles voix, il faut bien dire que Mme Mallarmi, qui a succédé à Mlle Nau aux concerts donnés par M. Malibran dans la salle Sainte-Cécile, n'a pas réuni le nombre de voix suffisant pour lui donner voix au chapitre dans ces concerts, qui, toutefois, attirent du monde par la modicité du prix d'entrée et le choix de bonne musique qu'on y exécute, grâce au chef d'orchestre actif et intelligent qui dirige les concerts du *Cercle littéraire et musical*.

— Mlle Marie Ducrest, à la voix fine, souple, déliée, et qui est en train de lui faire acquérir plus de volume, de rondeur et de hardiesse vocale, par les leçons qu'elle prend de l'habile professeur Bordogni, après avoir été élève de sa mère qui professe fort bien l'art du chant, Mlle Marie Ducrest a donné lundi passé un charmant concert chez Pleyel, où elle s'est fait justement applaudir dans l'air d'un opéra peu connu, de Donizetti, *Buondelmonte*, et puis en nous faisant entendre des bagatelles musicales qu'elle a dites avec beaucoup de goût, de grâce et d'esprit.

— Mlle de Courcelles n'en est plus à apprendre d'un professeur comment on éblouit un auditoire au moyen d'une vocalisation et des élans de son âme musicale; elle sait exercer ce prestige et l'enseigner aux autres, à Mlle Delphine Skopetz, son élève, par exemple, avec qui elle a chanté le duo de la *Norma* dans le concert que cette cantatrice a donné dans la salle de l'*Association des artistes musiciens*. Ce concert avait attiré beaucoup de monde; et si nous ne signalons pas les artistes qui ont secondé la bénéficiaire, c'est qu'ils étaient en trop grand nombre, et que nous sommes certain de les retrouver sur un autre programme de concert avec les mêmes morceaux qui leur vaudront sans doute la même somme d'applaudissements.

— Mlle de Landi est encore une cantatrice qui ne possède pas une éclatante renommée. Mlle de Landi est une belle personne qui ne chante que de la musique italienne. La désinence de son nom lui en donne le droit; mais elle n'en a pas abusé dans la soirée dramatique et musicale qu'elle a donnée dans la salle Barthélemy, salle qui répond à toutes les exigences de l'acoustique, mais qui se trouve dans une position topographique assez bizarre pour qu'on ne s'empresse point d'aller à sa recherche, à moins qu'on n'espère y voir, y entendre ce qu'on y a vu et entendu dans la séance donnée par la bénéficiaire, Mmes Denain et Nathalie, du Théâtre-Français, dans la scène du *Misanthrope*, entre Célimène et Arsinoé, la première jouant d'une façon exquise avec M. Brindeau le proverbe exquis de M. Alfred de Musset : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*; Mlle Siona-Lévy nous disant les monologues de *Jeanne d'Arc* et de *Cléopâtre* à la manière de Rachel, et puis Mlle Montigny qui est venue nous chanter l'air de la *Favorite* : *O mon Fernand!* d'une voix puissante, et consciencieuse, et large, et bien

posée, en qui se manifeste une tendance vers l'Opéra, où elle serait entendue avec plaisir et succès. En ajoutant à tout cela une musique militaire cachée, assez mal composée et médiocrement exécutée ; des choristes cachés aussi dans le cintre, et qui nous ont dit avec aussi peu d'ensemble que de justesse :

La garde passe, il est minuit;
Qu'on se retire et point de bruit.

on conviendra que cette soirée pittoresque offrait de quoi choisir entre le bon et le mauvais. Au reste, dans cette variété, le bon l'a emporté, et la manière de chanter de Mlle de Landi en faisait partie, surtout dans l'air de la *Figlia del Reggimento,* qu'elle a *presque* dit à la Sontag.

— En fait de manière de chanter, chacun a la sienne : les uns chantent du nez, les autres de la gorge, ceux-ci de la tête; on chante avec beaucoup de voix, peu de voix ou sans voix. M. Léopold Amat chante, lui, avec un tiers ou même un quart de voix : c'est un tour de force pour lequel il n'en faut pas beaucoup; mais la vigueur, la force, sont remplacées par la grâce et la douceur chez ce chanteur romanciste. L'âme, l'expression musicale ont le privilége, le don de commander le silence, de se faire écouter; et les auditeurs ont pour elles le sentiment qui faisait dire à Mme de Sévigné, en parlant de sa fille : « J'ai mal à sa poitrine. »

Dans le concert que M. Léopold Amat a donné, mardi 23, dans la salle Herz, il a dit (c'est le mot) de charmantes petites choses musicales qui ne jetteront nulle perturbation dans l'art de l'harmonie et même de la mélodie ; il s'est rappelé au souvenir des vieux amateurs de ce genre de musique en leur redisant *la Feuille et le Serment,* chant qui eut un moment de fraîcheur, et qui était tombé dans l'oubli comme une feuille d'automne et le serment d'une coquette.

Louis Lacombe a joué du piano dans ce concert comme il en joue toujours, avec cette fermeté, cette pureté et cette mélodie que peu de pianistes pratiquent sur leur instrument peu mélodique de son caractère; et, puisque nous voilà sur la voie du madrigal lancé aux auxiliaires du bénéficiaire, disons avec justice que M. Offenbach a joué avec justesse un fort joli solo de violoncelle sur *Guillaume Tell* ; que Mme Gaveaux-Sabatier s'est montrée ce qu'elle est toujours, d'une grâce et d'une naïveté charmantes ; que M. Édouard Lyon, de l'Opéra, possède une belle voix dont il se sert fort bien ; que Mme Iweins-d'Hennin a soutenu dignement, dans de petites choses musicales, sa réputation de cantatrice et de professeur de chant; et qu'enfin Mme Taccani (comtesse Tasca) a chanté en femme de qualité qui est restée artiste de non moins bonne qualité.

— Dans le concert donné le 23 mars dans la salle Sainte-Cécile, au profit de l'*Œuvre des faubourgs,* M. Alexis Dupond a chanté un *Ave Maria* ; M. Bouché, l'air de la *Calumnia*; Mlle Bochkoltz-Falconi, une cavatine italienne et l'*Adieu à la mer*, de Rosenhain ; Mlle Révilly, de l'Opéra-Comique, a dit d'une manière brillante et pure un dialogue pour soprano et flûte, avec l'auteur de ce morceau, M. Coninx. Ces artistes, ainsi que M. Beauvallet et Mlle Rimblot, dans l'*Hamlet* de Ducis, et la belle scène du quatrième acte de *Jeanne d'Arc*, ont montré autant de talent que de philanthropie. Au reste, on sait depuis longtemps qu'artiste et bienfaisant sont synonymes. Il est juste d'ajouter à cette nomenclature MM. Perrelli, le pianiste; M. Chéry, le comédien; Déledicque, le violoniste; Chaudesaigues, l'amusant raconteur de chansonnettes, et M. Quintin, chef de musique du 19e léger, qui a fait exécuter l'ouverture d'*Haydée* et de fort jolies valses.

— Il faut absolument qu'un nouveau Cadmus musical ait semé des dents d'éléphant dont il naît des milliers de touches d'ivoire de piano et autant de pianistes qui semblent surgir de dessous terre. Nous commençons à croire qu'il y avait présomption de notre part quand nous nous sommes porté fort et capable de faire apercevoir les nuances qu'il y a entre tant de virtuoses promenant leurs doigts sur le clavier. Nous venons de recevoir la visite d'un pianiste de la Norvége, qui nous a montré assez de goût pour s'excuser de se présenter à nous en cette qualité. Il y a de l'esprit dans ce scrupule, et nous parierions que cet artiste a tout autant de talent que le premier artiste de talent venu. Au reste, nous verrons, bien et nous entendrons M. Tellefsen, pianiste norvégien, qui doit donner un concert le 31 de ce mois dans la salle Pleyel.

— Nous n'en sommes pas aux conjectures sur le talent fin et distingué de M. Krüger; il semble tenir de Chopin ce jeu qui avait fait de ce musicien-poëte, le pianiste des femmes et des rêveurs; et dans le salon comme dans le concert qu'il a donné dans la salle Herz, il y a quelques jours, M. Krüger se montre et s'est montré compositeur de goût et virtuose à l'exécution nette et brillante, soit dans sa *Harpe éolienne* ou sa *Danse espagnole*, qu'il intitulera, dit-on, l'*Aragonaise.*

— M. Codine est un de ces pianistes qui se sont fait porter tellement haut par la presse littéraire, que nous avons besoin de réentendre ce *célèbre* virtuose pour voir jusqu'à quel point est fondée cette illustration.

— Après s'être formé un jeu éclectique des différentes manières de procéder sur le piano qui distinguent Thalberg, Doehler, Prudent et autres réellement célèbres pianistes dont elle a reçu des leçons, Mlle Blève s'est essayée dans une des soirées musicales de M. Max-Mayer, et là on s'est convaincu qu'il lui a été donné, comme à Pandore, quelque chose par chacun de ces dieux de l'art. Si la fille de Vulcain garda l'espérance dans la boîte dont on l'avait chargée, l'espérance de devenir une artiste distinguée est aussi dans la boîte qu'on appelle un piano, pour Mlle Blève.

— Le talent de pianiste n'est point en espérance chez M. Stamaty; il est à l'état de fait accompli, réalisé. L'excellent professeur a prouvé cette vérité par des exemples réitérés dans le concert qu'il a donné dans la salle Pleyel. Musique classique et des grands maîtres du piano, études charmantes et de sa composition, le moderne Clementi a jeté tout cela avec prodigalité à ses auditeurs, qui l'ont applaudi comme il le méritait, c'est-à-dire avec un excès de bonne compagnie et de bon goût.

— Voici venir un autre pianiste cherchant, et même ayant comme trouvé une individualité qui, à proprement parler, ne procède d'aucune école, d'aucune imitation. M. Emile Forgues est un pianiste chaleureux, fougueux même; il cherche et trouve des intonations pleines, rondes, surtout dans les cordes basses de l'instrument où le son est si confus. Il a dit, au commencement du concert qu'il a donné mercredi dernier dans la salle Herz, l'*andante* de Thalberg d'une manière large et belle, et puis les *Mélodies hongroises*, de Liszt, d'un rhythme impérieux et puissant. Comme tous les pianistes de France et de Navarre, et de mille autre lieux, M. Forgues, qui vient d'Espagne, a fait sa *Tarentelle,* fantaisie pleine d'entrain et de verve et d'originalité, et il l'a dit d'une vivacité, d'une fougue qui donne bien l'idée de cette danse-délire appropriée à l'imagination des habitants du Midi. Son boléro, sous le titre de l'*Alcazar*, a bien aussi la couleur méridionale, et il est modulé d'une manière inattendue et pittoresque. Toutes ces compositions et la façon de les dire font de M. Forgues un artiste à physionomie nouvelle et bien accusée; cela est rare par le temps de pianistes qui court ou qui courent après la renommée. Si nous citons au courant de la plume la sonate en *ut* dièze mineur que la plupart des pianistes jouent en ce moment dans les concerts, et que nous a dite aussi M. Forgues, c'est pour faire remarquer à ceux qui se croient appelés à nous traduire cette sonate, qu'il faut autre chose que de la force et de la chaleur pour bien interpréter cette sombre et belle élégie : il faut pour cela se sentir de la poésie dans l'âme, dans la tête et jusqu'aux bouts des doigts.

— Dans une soirée un peu plus publique que celle qu'elle avait donnée dans la petite salle Sainte-Cécile, Mlle Juliette Dillon s'est posée en Corinne musicale, en improvisatrice, dans la salle de l'Association des artistes-musiciens, boulevart Bonne-Nouvelle. Sur le ton de *la* bémol majeur et la mesure en six-huit que deux différentes personnes lui avaient indiqués, la Pythie musicale, la moderne Sapho a créé à l'instant une mélodie bien rhythmée et non moins bien harmoniée qu'on a

justement aplaudie. Les improvisations sur un thème donné et sur un sujet poétique ont été moins claires; celle sur une scène renfermant plusieurs sujets contrastant entre eux, n'ont offert que des thèmes connus mis à la suite les uns des autres, et plus ou moins brodés d'une arabesque mélodique, dessinée à la Thalberg. Dans cette séance, comme dans la première, des hommes du monde et des gens de lettres se sont trouvés qui demandaient qu'on transportât sur le piano, qu'on y peignît des choses vagues, métaphysiques, impossibles enfin, telles que le *jugement dernier* et autres petits faits de ce genre. Cela nous a remis en mémoire les bals historiques donnés à l'Opéra il y a quelques années, et dans lesquels Arnal, en compositeur chef d'orchestre, faisait exécuter une symphonie plus ou moins fantastique sur le trois pour cent, et s'écriait qu'il fallait être doué d'une bien mauvaise organisation musicale pour ne pas saisir, voir, entendre, dans les effets de son orchestre, les fluctuations du cours de la bourse qui haussait et baissait. Quoi qu'il en soit de cette plaisanterie, il restera de l'essai fait par Mlle Dillon une tentative artistique dont il peut résulter des effets neufs et piquants dans la science des sons maniés instantanément comme la parole par l'orateur, et dont il peut surgir de belles et nobles inspirations.

— Après les brillants succès que viennet d'obtenirs Ernst et Léonard, il était difficile de s'y faire remarquer sur le même instrument. M. Bazzini, virtuose milanais, l'a tenté, et il a réussi. M. Bazzini s'est fait entendre au Théâtre-Italien, entre les deux actes d'*il Barbiere di Siviglia*. Il a joué deux fantaisies sur des mélodies italiennes, et les a dites comme Rubini les aurait chantées dans son beau temps.

M. Bazzini connaît on ne peut mieux toutes les ressources de son instrument. Il chante délicieusement, fait le trille et le *staccato* de la manière la plus brillante; il y a en lui chaleur, sensibilité, fougue, caprice, originalité, surtout dans sa piquante *Ronde des lutins*, fantaisie piquante et diabolique de difficultés inextricables dont il triomphe merveilleusement. Que manque-t-il donc à ce nouveau Paganini pour être le premier violoniste de l'époque? Ce que possèdent au plus haut degré Vieuxtemps et Léonard: le son, cette intonation nourrie et puissante, ronde et pleine, et qui vibre au loin, et satisfait l'oreille, l'esprit et le cœur.

— M. et Mme Deloffre et M. Pilet sont trois artistes d'un talent vrai et consciencieux dans chacune de leur spécialité. M. Deloffre est un de nos bons violonistes français, qui vient de bien tenir son rang de soliste au théâtre de la Reine, à Londres, pendant plusieurs années; il a l'intonation juste, joue avec expression et fait bien la difficulté. Mme Deloffre est une charmante pianiste qui dialogue au mieux une sonate ou un trio de Beethoven, avec son mari et M. Pilet, excellent violoncelliste. Il résulte de ce ménage musical à trois un ensemble de bonne et sérieuse musique que les auditoires les plus difficiles à contenter sont charmés d'entendre. C'est ce que celui qui assistait, mercredi passé, au concert que ces trois artistes ont donné dans la salle Herz, lui a prouvé en les applaudissant à l'unanimité. Le beau duo pour violon et violoncelle qui terminait ce concert a surtout enlevé tous les suffrages. Par la double corde, ces deux beaux instruments qui se marient si bien, produisent les effets d'un quatuor à riche et puissante harmonie, et l'ensemble avec lequel le disent les deux virtuoses en fait un morceau neuf et des plus intéressants.

— Après tous ces violonistes de talent, il faut bien signaler le retour de notre petite merveille Paul Julien, bien que nous n'aimions guère à crier au prodige à l'exhibition de ces petites marionnettes musicales qui finissent presque toujours par se donner une entorse en courant sur le grand chemin de la célébrité. Mon petit bonhomme d'artiste, de Paganini en herbe, tu imites parfaitement ton maître Alard; tu parodies au mieux sa sensibilité, son *staccato* perlé et son trille si bien mordu; mais, gâté par le public, par les belles dames du monde, tu poses déjà dans ta veste écourtée de gamin musical; tu masses, tu arranges artistement tes cheveux dans les intervalles des *tutti*. Prends garde à cela, et surtout ne colporte pas dans tous les concerts les trois ou quatre morceaux que tu sais bien, que tu dis gentiment, mais qui, trop répétés, finiraient par te faire passer pour un automate de Maelzel. Voilà les réflexions qui me sont venues à ton concert, en t'écoutant nous dire les mêmes morceaux que tu avais joués la veille au concert de M. Forgues.

— Un autre violoniste, le jeune Roncheraye, qui, celui-là, n'a pas trouvé de meilleur moyen de se distinguer que de tenir son archet de la main gauche et de doigter de la main droite, a aussi donné un concert dans lequel il a produit son petit effet de singularité. Ce qu'on a remarqué de plus intéressant dans cette séance musicale, c'est la fantaisie de Prudent sur la *Lucie*, exécutée avec une grâce, une chaleur et une poésie ravissantes par Mlle Graever. La charmante pianiste a évoqué dans l'âme de ses auditeurs tout ce qu'il y a de sensibilité et de passion dans le seul roman d'amour que nous ait laissé Walter Scott.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 14 mars 1852.

Notre campagne musicale d'hiver est terminée ou à peu près. Je voudrais ne pas trop nous vanter, mais je puis le dire, on a vaillamment combattu. Je ne mentionnerai même pas les légères escarmouches, et je m'en tiendrai uniquement aux grandes *batailles*. Voici d'abord les faits et gestes du corps des instrumentistes : neuf soirées, où ont été exécutées dix-huit grandes symphonies, à savoir, toutes les symphonies de Beethoven, et les plus importantes parmi celles de Haydn, Mozart et des maîtres modernes; de plus, dix-huit grandes ouvertures de Beethoven, Mozart, Cherubini, Mendelssohn et de quelques-uns de leurs successeurs. J'avoue que dans ces évaluations j'ai un peu anticipé, la dernière soirée de symphonies ne devant avoir lieu que mercredi prochain (nous sommes aujourd'hui à dimanche); mais lorsque vous livrerez mon bulletin à l'impression, la victoire sera décidée. Pour le général en chef du corps des symphonistes, M. Taubert, je demande la grand'croix, et pour les artistes sous ses ordres, celle de chevalier de l'ordre des symphonies, qui vient immédiatement après celle de la Toison-d'Or.

Le *bataillon sacré*, — je ne saurais trouver de dénomination plus convenable pour le corps de musique religieuse, — a peut-être montré encore plus d'activité et de vaillance. Il nous a fait entendre, avec le concours de l'Académie de chant, deux grands oratorios : *Judas Macchabée*, de Haendel, les *Dernières heures du Sauveur*, par Spohr et des compositions de Mendelssohn, Taubert et Naumann. Le chœur du Dôme a fait paraître sur le champ de bataille les héros des anciens jours : Palestrina, Lotti, Caldara, Léo, Gabrieli, Durante, etc.; parmi les modernes : Bernard Klein et Mendelssohn. Pour la fin de la saison, la réunion de chant Stern nous promet le *Samson*, de Haendel.

Les troupes légères de la musique de chambre ont également fait leur devoir. Je citerai d'abord les dix-huit trios de Beethoven, Mozart, Haydn, Onslow, Spohr, etc., et six compositions nouvelles exécutées par les frères Stahlknecht et l'élégant pianiste M. Loeschhorn; puis les dix-huit quatuors classiques que nous a fait entendre M. Zimmermann; un sextuor, un quintette, un trio, une sonate avec accompagnement par l'excellent violoniste, M. Grunewald et M. Seidel, pianiste distingué.

Quant à l'opéra, on peut dire qu'il s'est surpassé lui-même. Vous vous rappelez sans doute que, depuis le mois de juillet de l'année dernière, un nouveau feld-maréchal se trouve à la tête de ce corps d'armée, dans lequel le maintien de la subordination n'est pas facile à obtenir. Les légions féminines, à qui on doit sans doute les plus brillantes victoires, se montrent souvent rétives à l'endroit de la discipline; plus d'un malheureux impresario en a fait l'expérience. Le nouveau général en chef, M. de Hulsen, a dignement soutenu la réputation de sa famille, qui figure avec gloire dans les fastes de l'armée prussienne.

En fidèle et consciencieux historiographe musical, je puis affirmer que, depuis vingt-six ans, jamais le corps d'armée de l'Opéra n'a déployé une aussi grande activité que pendant la dernière saison d'hiver, notamment dans les deux mois qui viennent de s'écouler.

Quand on pense que chez nous deux chefs d'orchestre, avec un seul orchestre, avec les mêmes solistes, doivent suffire à tout; qu'on joue ici l'opéra allemand, l'opéra français, l'opéra italien, — en allemand, à la vérité, mais cela importe peu, quant à la musique; que le même personnel doit chanter Gluck, Mozart, Cherubini, Beethoven, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Auber, Halévy, etc., on est obligé de convenir que l'on a fait l'impossible, d'autant plus que les mêmes chanteurs

et le même orchestre sont employés dans les grands concerts et dans les ballets.

Aussi, dans les dernières semaines, nous avons eu souvent quatre opéras de suite, par exemple : *Olympie*, *Figaro*, *I Capuleti*, le *Prophète*, en quatre jours ; ou bien, les *Huguenots*, *Don Juan*, *Freischütz*, le *Camp de Silésie* ; la semaine dernière : *Iphigénie en Aulide*, *Euryanthe*, la *Fille du Régiment*, *Fidélio*. Un rapide coup d'œil jeté sur notre répertoire d'hiver suffira pour vous faire voir qu'en dehors des ouvrages que nous venons de citer, et de deux opéra nouveaux, *Norma* et *Lucrèce Borgia*, nous devons entendre : la *Dame Blanche*, le *Maçon*, la *Flûte enchantée*, *Obéron*, *Robert-le-Diable*, *Cosi fan tutte*, les *Deux Journées*, *Czar et Charpentier*, le *Barbier de Séville*, la *Juive*, etc. Cela fait de trente à trente-deux partitions, ce qui est un chiffre fort respectable, il faut en convenir. Mais aussi, nous en voyons les conséquences. Les premières cantatrices, qui alternent entre elles, ont pu suffire à ces travaux sans trop s'en ressentir; mais les premiers instrumentistes ont tous un commencement de phtisie; les premiers violons ont tous des rhumatismes aux épaules, et les violoncellistes sont pris par les jambes ; bref, le personnel de notre orchestre peuplera sous peu Ems, Tœplitz, Bade, toutes *les eaux* du continent.

Qu'allons-nous devenir, cependant? Nous sommes aujourd'hui le 14 mars, et le 18, notre Opéra perd, pour quelque temps du moins, son plus ferme appui. Johanna Wagner a fixé son départ au 19 du mois ; elle se rend à Leipsig, puis à je ne sais combien de théâtres du continent, puis à Londres. Son congé dure depuis le 19 mars jusqu'au 1er octobre, d'après les clauses de son contrat. Demain, la jeune cantatrice jouera dans *Euryanthe* le rôle d'Églantine, dont elle a la première compris et fait ressortir toute la grandeur ; jeudi, Johanna Wagner nous fait ses adieux dans *Fidélio*. Comment les Berlinois pourront-ils vivre sans Johanna Wagner? Nous verrons bien.

Un autre fait remarquable qui a signalé la saison, c'est l'empressement avec lequel le public a suivi les représentations de notre opéra, même les plus médiocres; car il y en a eu, on ne saurait le nier : chaque soir, le caissier vendait ses billets jusqu'au dernier. Cela prouve qu'un second Opéra ferait chez nous de brillantes affaires. Car, malgré toute l'habileté de l'administration, il y a une foule d'excellents ouvrages dont il faut nous passer. A première vue, je puis vous nommer tout de suite une douzaine d'opéras que l'on reverrait avec le plus vif plaisir et qui depuis longtemps ont disparu du répertoire du théâtre royal : *Armide*, *Alceste*, *Orphée*, *Iphigénie en Tauride*, *Titus*, *Belmont et Constance*, *Fernand Cortez*, *la Vestale*, *Lodoïska*, *Faniska*, *les Abencerrages*, *la Muette de Portici*, *Fra Diavolo*, et presque tous les opéra d'Auber. L. RELLSTAB.

Le défaut d'espace nous oblige à remettre au prochain numéro la suite de l'article important sur la Philosophie de la musique.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'opéra, *Robert-le-Diable*.

*** Décidément la première représentation du *Juif errant* n'aura lieu qu'après les fêtes de Pâques. Le repos de la Semaine-Sainte sera employé aux derniers travaux qu'exige la mise en scène de ce grand ouvrage, dont plus que jamais l'apparition est attendue comme un événement.

*** Lundi dernier, les *Huguenots* ont été représentés avec un ensemble admirable. Roger a chanté et joué avec sa supériorité accoutumée le rôle de Raoul.

*** Une indisposition ayant empêché de donner mercredi *Robert-le-Diable*, que l'affiche annonçait la veille, la *Sylphide* et la *Bouquetière* ont été joués en échange.

*** Vendredi *Guillaume Tell*, chanté par Gueymard, avait rempli la salle, comme toujours.

*** Le Théâtre-Italien fera sa clôture pour la saison, mardi prochain, 30 mars. On donnera *Norma*, chantée par Sophie Cruvelli, qui pendant toute la semaine dernière a chanté le *Barbier de Séville*, avec Lablache, Belletti et Calzolari.

*** Le délicieux talent de Caroline Duprez n'est pas l'un des moindres éléments de succès de l'opéra dont son père, le célèbre et grand artiste, a écrit la partition. *Joanita* poursuit brillamment sa carrière à l'Opéra-National, et la jeune cantatrice, chargée de ce rôle, est chaque fois l'objet de l'ovation la mieux méritée. Duprat, Poultier, Balanqué et Mlle Guichard la secondent avec talent.

*** La *Poupée de Nuremberg* est toujours en possession de la scène et de son succès populaire.

*** On annonce comme devant avoir lieu bientôt la reprise de la *Prison d'Édimbourg*, ouvrage de MM. de Planard et Carafa, composé pour l'Opéra-Comique et représenté à ce théâtre il y a quinze ou seize ans.

*** On parle aussi de la *Pie voleuse*, de Rossini.

*** Le service médical dans les divers théâtres de Paris vient d'être réorganisé par mesure administrative.

*** Dans une brillante soirée chez M. de Morni, Vivier s'est fait entendre et applaudir encore avec enthousiasme.

*** Le *Requiem* de M. Deldevez à la mémoire d'Habeneck, exécuté par l'orchestre du Cercle musical, et chanté par des artistes du premier mérite, sous la direction de M. Georges Bousquet, avait attiré lundi dernier dans l'église de la Madeleine une foule avide de musique et de piété. C'était non seulement un hommage religieux, mais aussi une œuvre d'art écrite avec la science et la conscience dont son auteur a donné déjà des preuves incontestables. On n'applaudit pas sous les voûtes d'un temple, mais si l'abondance de la quête peut être considérée comme l'éloge indirect du compositeur, M. Deldevez a lieu d'être content, non moins que tous ceux qui ont pris part à la cérémonie.

*** L'Association des artistes musiciens poursuit sa marche dans une double voie, celle de la musique de concert avec orchestre, et celle de la musique de chambre, qui ne lui promet pas moins de succès. Voici le programme de la matinée qu'elle donnera aujourd'hui dimanche, à 2 heures, dans la salle Bonne-Nouvelle, et dont la composition est de nature à exciter un vif intérêt : 1° 6e quatuor de Beethoven, exécuté par MM. L. Massart, Llorens, Chéri et Jacquard; 2° concerto pour piano, de Sébastien Bach, exécuté par Mme Massart, avec accompagnement obligé de quintette ; 3° adagio de Weber, pour piano et violon, exécuté par M. et Mme L. Massart; 4° grande sérénade, de Mozart, pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons et contrebasse, exécutée par MM. Triébert, Garimond, Klosé, Parès, Urbain, Bonnefoy, Jancourt, Espaignet et Gouffé; 5° solo de violon, exécuté par Mlle Urso, élève de M. L. Massart ; 6° ode de Gilbert, *Au banquet de la vie*, musique d'A. Gilbert, et chœur des gardes-chasse du *Songe d'une nuit d'été*, d'Ambroise Thomas, exécutés par trente membres de la Société chorale populaire du Conservatoire de Paris, sous la direction de M. Édouard Batiste. On trouve des billets à la salle du concert. Loges, 5 fr. ; stalles, 3 fr. ; pourtour, 2 fr.

*** Mercredi, 31 mars, à huit heures du soir, dans la même salle, aura lieu le second concert organisé par l'Association des artistes-musiciens, au profit de la caisse de pensions et secours, sous la direction de M. Georges Bousquet. On y entendra les morceaux suivants : 1° Symphonie en *ut* majeur, de Weber, l'auteur du *Freischütz* ; 2° air de *Jean de Paris*, chanté par M. Bonnehée, dont la belle voix s'est signalée au dernier exercice du Conservatoire ; 3° concerto de violoncelle, composé et exécuté par M. Chevillard, qui depuis trop longtemps ne s'est fait entendre en public ; 4° air de la *Fête aux Roses*, chanté par Mme Lefébure-Wely ; 5° concerto de Beethoven, pour piano, exécuté par Mme Massart; 6° ouverture de l'*Hôtellerie portugaise*, de Cherubini.

*** Trois partitions originales d'opéras attribués à Lulli avaient été volées, il y a quelque temps, à la Bibliothèque nationale. La police a fini par en retrouver deux : l'une chez un marchand de musique ; l'autre, chez un éditeur du faubourg Saint-Germain. Quant à la troisième, que les deux marchands avaient refusé d'acquérir, bien que les timbres et cachets de la Bibliothèque en eussent été habilement enlevés, on suppose qu'elle a été expédiée à l'étranger. L'auteur présumé de ces soustractions a été arrêté ces jours derniers.

*** Bazzini se fera entendre deux fois aujourd'hui, la première dans le concert donné le matin par la Société de bienfaisance allemande ; la seconde, dans le concert donné le soir par M. Montuoro. Jeudi prochain, le célèbre violoniste jouera dans le grand concert qui aura lieu au Théâtre-Italien, après avoir fait dans l'intervalle le voyage de Douai, où il est appelé mercredi.

*** La Société de bienfaisance allemande donnera aujourd'hui dimanche, à deux heures, dans la salle Herz, un concert avec le concours de Mme de Kalergis, née comtesse de Nesselrode, Mlle Clauss, Mlle Falconi, de MM. Hiller, Bazzini, Chevillard, Charles Eckert, et la Société des amateurs allemands. En voici le programme. — *Première partie*. 1. Trio en *ré*, de Beethoven, pour piano, violon et violoncelle, exécuté par MM. Hiller, Bazzini et Chevillard. 2. Air de Mozart, chanté par Mlle Falconi. 3. Chœurs allemands, *Frauenlob*, de F. Hiller ; *Turkisches Schenklied*, de F. Mendelsohn. 4. Andante, de Spohr, la *Danse des lutins*, de Bazzini, exécutés par M. Bazzini.—*Deuxième partie*. 1. Concerto pour trois pianos, de Séb. Bach, exécuté par Mme de Kalergis, Mlle Clauss et M. Hiller. 2. *Die Zigeunerin* (la Bohémienne), de F. Hiller; barcarolle, de Mercadante, chantées par Mlle Falconi. 3. Variations pour deux pianos sur un chœur de Weber, composées expressément pour ce concert par F. Hiller, exécutées par Mlle Clauss et l'auteur. 4. Chœurs allemands, *Liebe und Wein*, de F. Mendelssohn ; *Liedesfreiheit*, de Marschner.

*** M. Achille Montuoro donnera, aujourd'hui dimanche, 28 mars, dans la salle Herz, à huit heures du soir, un grand concert vocal et instrumental, avec le concours de Mme Taccani, de MM. Lablache, Morelli, de l'Opéra, Guasco, les frères Lionnet et de M. Bazzini qui jouera deux morceaux, et des choristes du Conservatoire.

*** C'est vendredi soir, 2 avril, qu'aura lieu le concert d'Alexandre Batta dans la salle Herz. Le programme réunit les noms des artistes les plus célèbres et les plus aimés du public. Léopold de Meyer exécutera deux de ses grandes et belles compositions. Mme Gaveaux-Sabatier, M. Jules Lafont, chanteront leurs morceaux les plus en vogue, et M. Alexandre Batta fera entendre pour la première fois une fantaisie sur le *Pré aux Clercs* qu'il vient de terminer, et des airs russes, souvenirs de Pétersbourg et de Moscou, puis, avec le concours des violoncellistes renommés, MM. Offenbach et Lee, il jouera son admirable morceau pour trois vio-

loncelles et piano sur *Guillaume Tell*. Un jeune violoniste, M. Luigi Elena, qui arrive d'Amérique, fera sa première apparition dans ce brillant concert.

*** Goria donne son concert après-demain mardi, 30 mars, à huit heures du soir. Il y jouera l'allégro du premier concerto de Chopin, avec accompagnement d'orchestre; la *Pavane*, air du XVe siècle, et une fantaisie inédite sur *Guillaume Tell*. Mme Gaveaux-Sabatier, M. Lefort et l'excellent violoncelliste, Jacquard, s'y feront entendre. La société chorale, dirigée par M. Edouard Batiste, exécutera deux chœurs.

*** C'est samedi prochain, 3 avril, que le monde musical sera appelé à juger un pianiste qu'on présente comme destiné à faire révolution dans son art, comme inventeur d'une méthode et de procédés tout à fait nouveaux de doigter. M. Haberbier donnera son concert dans la salle Pleyel.

*** Aujourd'hui dimanche, 28 mars, sixième et dernière séance de MM. Alard et Franchomme, dans la salle Pleyel à deux heures : — 1. Quatuor en *sol* mineur, de Mozart, pour piano, violon, alto et basse. 2. Quintette (manuscrit), de Onslow, exécuté pour la première fois. 3. Variation de la sonate dédiée à Kreuzer, de Beethoven. 4. Canzonetta, de Mendelssohn. 5. Trio en *sol* (redemandé), de Beethoven, pour violon, alto et bass.

*** Herman, le jeune et habile violoniste, donnera son concert annuel le vendredi, 2 avril, à deux heures de l'après-midi, salle Pleyel. Le talent du bénéficiaire et le concours d'artistes éminents, tels que Géraldi, Audran, Fumagalli, Richard Mulder et Mme Lefébure-Wély, rendront ce concert un des plus intéressants de la saison. On entendra un duo pour deux pianos de Richard Mulder, exécuté par Fumagalli et l'auteur ; une fantaisie concertante pour piano et violon, sur des thèmes de la *Fille du Régiment*, par Richard Mulder et Herman, qui jouera seul une nouvelle fantaisie sur la *Sonnambula* et son brillant morceau la *Clochette*.

*** Le 3 avril, à trois heures de l'après-midi, aura lieu le concert spirituel de M. Gordigiani dans la salle Herz. Il fera exécuter pour la première fois dix chants religieux de sa composition, qui seront interprétés par la princesse Nadine Labanoff, Mlle Joséphine Hugot, Moriani et Lablache. Les chœurs seront dirigés par M. Muratori.

*** Matinée musicale, donnée pour la seconde audition de l'*Album des Femmes*, par Mme El. Launer-Manera, dans la salle Sainte-Cécile, 4 *bis*, Chaussée-d'Antin, lundi 29 mars, à deux heures très-précises. L'Album sera interprété cette fois par Mmes Nau, Sabatier, Charles Ponchard et Drouard-Monrose ; Mlles Charlotte de Malleville, Céline Milhès ; MM. Brisson, Emile Forgues, G. Perrelli, Max-Mayer, Triébert, Jancourt, Charles Leboue, Boucher, Ferd. Prévôt, Gilbert, Juvin fils, etc., se chargeront des accompagnements et des solos de cette belle matinée.

*** Samedi 3 avril, à huit heures du soir, aura lieu, dans la salle Herz, le concert annuel de M. Max-Meyer, l'habile violoniste. Entr'autres artistes distingués on entendra dans ce concert Mme Oscar Comettant, MM. Frédéric Brisson et Norblin.

*** Le concert de M. Van Gelder aura lieu, salle Sax, mardi 31, dans lequel on entendra Mme Lefebure-Wely, Mlle Crémont, MM. Wartel, Lafont, Lacombe et Charles Dancla.

*** Le concert du pianiste Fumagalli, qui devait avoir lieu le 1er avril, salle Herz, est remis au mardi 20 du même mois.

*** Il y a un an, M. P. Dorval-Valentino publiait sa brochure sur *la Prononciation appliquée au chant*, que le public musical et le Conservatoire accueillaient également bien. Tout récemment, l'auteur donnait à sa théorie la sanction de l'expérience en faisant exécuter chez lui, par ses nombreux élèves, dont le plus ancien n'a pas huit mois de leçons, des morceaux de Rossini, Paër, Halévy, Adolphe Adam. Il est difficile que ces morceaux puissent être rendus avec un sentiment plus exact de la mesure, des nuances, de la diction et de l'action dramatique ; aucune parole n'était perdue, et l'extrême rapidité des progrès des élèves attestait l'excellence de l'enseignement du professeur.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Strasbourg*, 22 mars. — Le *Prophète* vient d'être monté en cette ville. La première représentation a eu lieu le 4 mars avec un plein succès. La direction n'a rien négligé pour répondre dignement à l'attente du public. Grâce à une subvention municipale de 10,000 fr., la mise en scène est splendide. Les trois principaux décors ont été peints par MM. Philastre frères, de Paris, et l'effet du lever du soleil ne laisse rien à désirer. Après la première représentation le public a rappelé le directeur en même temps que Mlle Méquillet, qui remplissait le rôle de Fidès. Ce rôle convient parfaitement à Mlle Méquillet, qui, par sa voix et son jeu dramatique, a vivement impressionné le public. Nous devons aussi une mention honorable à M. Sélénick, le chef d'orchestre, qui, depuis un an, a fait de très-grands progrès dans l'art de diriger un opéra ; l'orchestre s'est tiré avec honneur de la partition si difficile du chef-d'œuvre de Meyerbeer. Depuis le 4 mars le *Prophète* a été régulièrement représenté deux fois par semaine, et chaque fois le théâtre n'a pu contenir les nombreux spectateurs qui se pressaient à ses portes. Le succès du *Prophète* est donc, à Strasbourg, ce qu'il a été partout. Il est à regretter que ce bel ouvrage ait été monté si tard, car l'année théâtrale finit à Strasbourg le 4 avril, et l'année prochaine nous ne devons avoir qu'une troupe d'opéra-comique. Le *Prophète* eût pu fournir une carrière, sinon plus brillante, du moins beaucoup plus longue.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 26 mars. — Le début de la nouvelle Société philharmonique, organisée et dirigée par Berlioz, à Exeter-hall, vient de s'opérer d'une façon triomphale. Toutes les promesses ont été tenues, toutes les espérances dépassées. Jamais Berlioz n'a obtenu, comme compositeur et chef d'orchestre, de succès plus grand qu'en cette mémorable circonstance, où il avait tout à faire, où une telle responsabilité pesait sur lui. Le programme était ainsi composé : première partie : 1° symphonie en *ut* (*Jupiter*), de Mozart ; 2° fragment d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck ; 3° concerto de Beethoven, pour piano, violon et violoncelle, exécuté par MM. Silas, Sivori et Piatti ; 4° ouverture d'*Obéron*. — Deuxième partie : 5° *Roméo et Juliette*, symphonie de Berlioz (première partie, avec solos et chœurs ; 6° fantaisie pour la contrebasse, exécutée par Bottesini ; 7° ouverture de *Guillaume Tell*. De l'aveu général, l'exécution de tous ces morceaux, de toutes ces œuvres, a été foudroyante et exquise. S'il y avait encore quelqu'un qui s'imaginât que Berlioz ne peut conduire que sa musique, il doit être détrompé. Ensemble parfait, finesse de nuances, gradation dans les crescendo, formidable explosion dans les forté, rien n'a manqué, parce que Berlioz avait pris ses mesures pour qu'il en fût ainsi. Au lieu de se borner au petit nombre de répétitions dont on se contente ici d'ordinaire, il en avait exigé à discrétion, et l'événement a justifié sa prévoyance. On l'a critiqué seulement d'avoir supprimé les reprises dans la symphonie de Mozart, et on a eu raison. Mais cette faute n'est pas la sienne: il faut l'imputer à ceux qui craignaient dans le programme un excès de longueur. Au demeurant, la nouvelle Société philharmonique ne pouvait se poser avec plus d'éclat. C'est une concurrence terrible pour l'ancienne, qui se montrait si dédaigneuse envers les contemporains et les compatriotes. Berlioz a le droit d'être heureux et fier. C'était une journée de bataille, dans laquelle il figurait à la fois comme général et comme soldat. Le résultat n'a pas été moins flatteur pour l'un que pour l'autre. Malgré ses inextricables difficultés, la symphonie de *Roméo et Juliette* a été enlevée : le délicieux scherzo, la *Reine Mab*, a soulevé des bravos enthousiastes, comme tout le reste de cette œuvre si originale et si neuve de conception. Ni le temps, ni l'espace ne nous permettent de rendre une justice détaillée aux artistes qui ont pris part à cette belle manifestation; nous ne pouvons que nommer miss Dolby et M. Lockey, qui ont chanté les solos de la symphonie, et Bottesini, qui a fait des prodiges sur son immense instrument.

*** *Vienne*. — Une jeune pianiste de grand talent, Mlle Louise Leisler, qui s'est fait entendre avec beaucoup de succès l'hiver dernier au Grand-Opéra de Paris, vient de donner ici un brillant concert, dans lequel elle a pleinement justifié la réputation avantageuse qui l'avait précédée. On a particulièrement applaudi la *Pompa di festa*, de Wilemers ; le *Torrent*, de Lacombe, et le *Tambour de basque*, de Richard Mulder; dans ce dernier morceau, la jeune artiste a su trouver des nuances d'une exquise délicatesse, qui lui ont valu de la part du public les ovations les plus brillantes et l'honneur du rappel.

*** *Munich*, 20 mars. — L'*Enfant prodigue*, de MM. Scribe et Auber, vient d'obtenir ici un éclatant succès, qui promet de se soutenir longtemps. En huit jours, cet ouvrage a été donné trois fois, et chaque fois il y a eu chambrée complète, quoique les prix d'entrée fussent doublés, ce qui a toujours lieu ici pour les premières représentations d'une pièce à grand spectacle. Les rôles de l'*Enfant prodigue* sont confiés aux premiers sujets du théâtre: MM. Hartinger, Kindemann et Mlle Diez, pour le chant: Mlles Fenzl et Holler, pour la danse. La mise en scène offre une magnificence qu'on ne saurait comparer qu'à celle déployée pour le *Prophète*. Tous les costumes et les décors sont neufs. Deux ont été exécutés par M. Cambon, l'un des décorateurs du grand Opéra de Paris, et les quatre autres par MM. Schnitzer et Simon Quaglio, membres de l'Académie royale des beaux-arts de Munich.

Barcelone, 18 mars. — Mme Sophie Vera-Lorini vient de débuter au théâtre du Liceo, dans la *Fille du Régiment*. Son succès y a été brillant et décisif. On l'a surtout applaudie dans le premier duo, le final du premier acte, le duo avec le ténor, le trio de la leçon, le grand air *Evviva, la Francia*, et le rondo final de M. de Bériot, *al dolce incanto*, que la cantatrice avait ajouté pour rendre la fin de l'opéra plus brillante.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs :

SOUVENIR D'ITALIE

NOUVELLE COMPOSITION DE

LÉOPOLD DE MEYER.

OUVERTURE DE GUILLAUME TELL

Transcrite pour le piano à quatre mains,

PAR

H. ROSELLEN.

BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,
103, RUE RICHELIEU.

MUSIQUE DE PIANO.

BEYER.

Op. 42. Bouquet de mélodies de la *Reine de Chypre* . . . . . 6 »
Op. 42. Souvenirs des *Puritains* . . . . . 6 »
Op. 59. Deux fantaisies sur les *Diamants de la couronne*, chaque . . . . . 6 »
Op. 71. Morceau de Salon sur la *Part du Diable* 6 »
Op. 82. Bouquet de mélodies des *Mousquetaires de la Reine* . . . . . 6 »
Op. 86. Deux rondinos sur les *Mousquetaires de la Reine*, chaque . . . . . 5 »
Op. 87. Divertissement sur des motifs de *Guillaume Tell* . . . . . 5 »
Mosaïque sur le *Lac des Fées* . . . . . 9 »
Le Trémolo de Ch. de Bériot, arrangé pour piano seul . . . . . 6 »

BLUMENTHAL.

Op. 1. La Source, caprice . . . . . 6 »
Op. 2. Deux caprices : le Rêve, la Brillante . . 5 »
Op. 3. Trois mélodies : le Calme, une Fleur, Valse styrienne . . . . . 5 »
Op. 4. Fête cosaque, caprice . . . . . 6 »
Op. 5. Trois mazurkas . . . . . 6 »
Op. 6. Deux valses en 2 suites, chaque . . . 5 »
Op. 7. Une nuit à Venise, fantaisie . . . . . 6 »
Op. 8. Les deux Anges, morc. caract . . . . 5 »
Op. 9. Trois mazurkas . . . . . 6 »
Op. 10. N° 1. La Brise du Soir . . . . . 5 »
2. Nocturne . . . . . 5 »
Op. 11. Les Oiseaux, caprice . . . . . 6 »
Op. 12. Chant national des Croates 4 50
Op. 14. La Plainte . . . . . 6 »
Op. 15. L'eau dormante . . . . . 6 »
Op. 16. Consolation, fantaisie 7 50
Op. 17. Marche militaire . . . . . 5 »
Op. 17 *bis*. Marche funèbre . . . . . 5 »
Op. 18. Scène de ballet 7 50
Op. 19. Nocturne impromptu . . . . . 5 »
Op. 20. Trois mazurkas 7 50

LÉON PASCAL GERVILLE.

Le Bengali au réveil, bluette . . . . . 4 »
Le Carillon de mon clocher, impromptu . . . 4 »
Rossignol et Fauvette, étude de salon . . . . 5 »
Saltarelle . . . . . 5 »
Trois Mazurkas . . . . . 5 »
Deuxième nocturne . . . . . 5 »

GORIA.

Op. 21. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine* . . . . . 9 »
Op. 24. Fantaisie sur la *Sultana* 7 50
Op. 41. Grande mazurka originale . . . . . 5 »
Op. 47. Fantaisie dramatique sur le *Val d'Andorre* . . . . . 9 »
Op. 50. La Brise, fant. brillante sur *Haydée* . 9 »
Op. 55. Fant. brillante sur la *Fée aux Roses* 9 »

FRANÇOIS HUNTEN.

Op. 40 *bis*. Variations brillantes sur la marche de *Guillaume Tell* . . . . . 9 »
Op. 57. Fantaisie brillante sur *Ludovic* . . . 7 50
Op. 58. Variations sur *Gustave* . . . . . 6 »
Op. 61. Quatre Rondos sur les *Chasses*, de Labarre, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
Coblentz, valse, précédée d'une valse favorite de Milan . . . . . 5 »
Galop parisien précédé d'un galop saxon . . . 5 »
Op. 64. Le Bal, fantaisie sur une chansonnette de Troupenas . . . . . 6 »
Op. 65. Variations sur la ronde de *Lestocq* . . 6 »
Quatre airs du ballet de *Guido et Ginevra*, 4 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 82 *bis*. Deux rondos sur les *Huguenots* :
N° 1. Cavatine du page . . . . . 6 »
2. Ronde des bohémiens . . . . . 6 »
Quatre airs de ballet de la *Favorite*, 4 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 134. Trois morceaux favoris sur la *Sirène*, 3 suites, chaque . . . . . 5 »
Op. 143. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine* . . . . . 6 »
Op. 151. Variations brillantes sur la *Sultana* Cornelia, valse . . . . . 6 »
Op. 165. Fantaisie-rondo sur le *Val d'Andorre* 6 »
Op. 171. Fantaisie sur le *Prophète* . . . . . 6 »
Op. 173. Fantaisie sur la *Fée aux Roses* . . 6 »

A. DE KONTSKI.

Op. 24. Variations bril. sur les *Huguenots* . . 7 50
Op. 31. Trois valses brillantes . . . . . 6 »
Op. 60. Grande fantaisie sur *Guido et Ginevra* 7 50
Op. 70. Fantaisie sur la *Juive* 7 50
Op. 119. Fantaisie sur *Haydée* . . . . . 6 »

G. MATHIAS.

Op. 2. Paysage et Marche croate . . . . . 6 »
Op. 3. Nocturne et Barcarolle . . . . . 6 »
Op. 4. Deux polkas de concert 7 50
Op. 5. Allégro appassianato, morc. de concert 7 »
Op. 6. Galop-caprice 7 50
Op. 7. Matinées de printemps, en 4 séries, ch. 5 »
Op. 11. Pastorale et air de danse . . . . . 6 »
Op. 12. Mazurka-caprice . . . . . 6 »

OSBORNE.

Op. 11. Rondino sur le *Diable à Séville* . . 6 »
Op. 12. Grandes variations sur la romance de Mme Malibran : Le réveil d'un beau jour . . . . . 6 »
Op. 22. Variations brillantes sur le quatuor de femmes, des *Huguenots* 7 50
Op. 23. Caprice et variations sur l'orgie et Rataplan, des *Huguenots* 7 50
Op. 24. Variat. bril. sur le bal des *Huguenots* 7 50
Op. 27. Variations brillantes sur la *Muette* . . 6 »
Variations de concert sur l'*Ambassadrice* . . 6 »
Op. 28. Fantaisie brillante sur le *Domino noir* 7 50
Op. 32. — sur les *Treize* 7 50
Op. 33. — brillante sur le *Lac des Fées* 7 50
Op. 35. — sur le *Schérif* . . . . . 6 »
Op. 37. — et variations sur *Zanetta* . . 7 50
Op. 39. — brillante sur le *Guittarrero* 6 »
Op. 40. — brillante sur la *Favorite* . 6 »
Op. 40 *bis*. Grande fantaisie sur le *Duc d'Olonne* 7 50
Op. 45. Nocturne . . . . . 5 »
Op. 46. Grande fantaisie brillante sur la *Reine de Chypre* 7 50
Op. 48. Fantaisie sur *Charles VI* 7 50
Op. 49. La Chasse, caprice brillant sur la *Part du Diable* . . . . . 5 »
Fantaisie sur la romance de la Marguerite, du *Val d'Andorre* 7 50
Op. 78. Fantaisie brillante sur le *Prophète* . . 7 50
Op. 77. Fant. brillante sur la *Fée aux Roses* 6 »

ROSENHAIN.

Agitato 4 50
Deux rondos sur les *Huguenots* . . . . . 6 »
Divertissement sur la *Sirène* 7 50
Fantaisie sur les *Puritains* 7 50
Op. 24. Poëme . . . . . 6 »
Op. 30. Rêveries, 2 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 31. Trois romances sans paroles :
N° 1. Chanson polonaise 4 50
2. Adieux à l'étranger 4 50
3. Lutte intérieure 4 50
Op. 34. Morceau de concert sur la *Reine de Chypre* 7 50
Op. 36. Polka de salon 7 50
Op. 37. Quatre romances sans paroles en 3 suites :
N° 1. Chant de l'Orient, le Passé . . 4 50
2. L'Ondine 4 50
3 La Plainte de l'Amant 4 50

TALEXY.

Op. 13. Fantaisie sur *Haydée* 7 50
Op. 17. — sur le *Val d'Andorre* . . . 6 »
Op. 20. — brillante sur le *Prophète* . 7 50
Op. 32. — brillante sur l'*Enfant prodigue* 7 50
Hercule, grand galop . . . . . 5 »
Diane, polka-mazurka . . . . . 5 »
Wanda, polka-mazurka . . . . . 5 »
Op. 33. Fantaisie sur la *Dame de Pique* . . 7 50

CH. VOSS.

Op. 61. Sérénade . . . . . 6 »
Op. 66. Fantaisie brillante sur les *Huguenots* 7 50
Op. 70. Fantaisie sur *Czar et Charpentier* 7 50
Op. 76. Fantaisie militaire sur les *Mousquetaires de la Reine* 7 50
Op. 99. Trois fleurs : la Rose, la Violette et l'Amarante . . . . . 6 »
Op. 101. Fant. dramatique sur le *Prophète* . 9 »
Op. 104. Souvenir du *Prophète* : la Complainte et la Marche du Sacre, variées . . 6 »
Op. 109. Fant. de salon sur la *Fée aux Roses* 6 »
Op. 113. La Cascade de fleurs . . . . . 5 »
Op. 117. L'Assaut, grand galop militaire . . . 5 »
Op. 118. N° 1. La Mélancolie de Prume, variée 5 »
2. Chant bohémien, varié . . . 5 »
Op. 120. Fantaisie de salon sur *Giralda* . . 6 »
Op. 122. Fantaisie sur la *Dame de Pique* . . 6 »
Op. 124. Grande fantaisie sur la *Favorite* . . 7 50
Op. 199. Mon Etoile, grand nocturne 7 50

CHARLES VOSS

LES LARMES DE MADELEINE
MÉDITATION POUR LE PIANO.
Op. 114. — Prix : 4 fr. 50.

LA NAPOLITAINE
POLKA-TARENTELLE POUR LE PIANO.
Op. 136. — Prix : 6 fr.

BARCAROLLE D'OBERON
Variée pour le piano en style de concert. — Op. 134. — Prix 6 fr.

Paris, J. MEISSONNIER fils, éditeur-commissionnaire, 18, rue Dauphine.

LÉOPOLD de MEYER

Op. 64. *La Danse indienne*, caprice . . . . . 5 »
Cinq mélodies russes nationales variées 7 50

Mme MENNECHET de BARIVAL

Deux mélodies pour piano, solo, *Simple fleur* et *Guitaro* . . . . . 6 »

Op. 20. *Séguédille* par **J. ASCHER**, sur *Mosquita*, de X. Boisselot, 7 fr. 50.

J. SCHULHOFF

Op. 28. *Souvenirs de Vienne*, nocturne . . . . . 5 »
Op. 30. *Souvenirs de Varsovie*, mazurka . . . . . 5 »
Op. 31. Caprice sur des *Thèmes hongrois* . . . . . 9 »
Menuet de Mozart transcrit 4 50

J. TEDESCO

Op. 44. *Le Coucher du Soleil*, 1er nocturne . . . . . 5 »
Op. 46. Trois études de concert . . . . . 9 »
Op. 47. *Le Passé*, 2e nocturne 4 50
Op. 58. *Scène russe*, caprice brillant 7 50

A. CODINE,
Célèbre choral 7 50
Grande valse de concert 7 50

EN VENTE, CHEZ **BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,** *105, RUE RICHELIEU,*
Mayence, chez les fils de B. SCHOTT. — Londres, chez SCHOTT et Cᵉ.

LA

POUPÉE DE NUREMBERG

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE MM. DE LEUVEN ET ARTHUR DE BEAUPLAN, MUSIQUE DE

AD. ADAM.

Partition pour chant et piano, in-8°. — Grande partition et parties d'orchestre.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, PAR L. CROHARÉ.

L'ouverture pour piano seul : 6 fr. — Ouverture à grand orchestre : 18 fr.

N° 1. **Couplets** pour voix de *basse* chantés par M. GRIGNON : « Le rêve de toute ma vie. » . . . . . 3 »
2. **Air** de *baryton* chanté par M. MEILLET : «A moi la jeunesse.» 5 »
2 *bis*. Le même transposé pour *ténor*. . . . . 5 »
3. **Duo** de la valse pour *soprano* et *baryton* chanté par Mlle ROUVROY et M. MEILLET : « Me voilà! oui c'est elle, c'est ma belle. » 9 »
4. **Grand air** de *soprano* chanté par Mlle ROUVROY : « Où suis-je? Qui suis-je? Quel prestige? ». . . . . 5 »
5. **Couplets** pour *soprano* chanté par Mlle ROUVROY : « Quand je commande, attention, silence! » 3 75

UN QUADRILLE et UNE VALSE de MUSARD.

REDOWA PAR PASDELOUP. — SCHOTTISCH ET POLKA PAR PILODO.

Fantaisie élégante Par CHARLES VOSS *Prix : 5 fr.*

Grande valse brillante Par F. BURGMULLER *Prix : 5 fr.*

Caprice brillant Par H. ROSELLEN *Prix : 7 fr. 50.*

Bagatelle par LECARPENTIER. prix : 5 fr.

POUR PARAITRE TRÈS-PROCHAINEMENT.

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 105, rue Richelieu — Mayence, chez les fils de B. Schott. — Londres, chez Schott et Cᵉ,

LE FARFADET

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE M. PLANARD, MUSIQUE DE

AD. ADAM.

OUVERTURE arrangée pour piano, par A. de Garoudé, 6 fr.

CATALOGUE DES MORCEAUX DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO :

N° 1. **Couplets** chantés par Mlle Lemercier : « A la fête du village. » . 4 50
2. **Couplets en duo** chantés par Mlles Lemercier et Talmont : « Il me cajolait, il me câlinait, etc. » . . . . . 3 »
2 *bis*. Les mêmes arrangés à une voix 2 50
N° 3. **Air** chanté par M. Bussine 4 50
3 *bis*. Le même transposé pour ténor 4 50
4. **Duo** chanté par M. Jourdan et Mlle Lemercier : « Que ta peur est imbécile ! » . . . . . 6 »

Un quadrille et une valse par MUSARD.

GRANDE PARTITION ET PARTIES D'ORCHESTRE. — MORCEAUX POUR TOUS LES INSTRUMENTS. — PARTITION POUR PIANO ET CHANT IN-8°.

Rondo villageois et Polka pastorale, par F. BURGMULLER.

LA MÊME MAISON VIENT D'ACQUÉRIR LA PROPRIÉTÉ DE

LE TORREADOR OU L'ACCORD PARFAIT

Opéra bouffon en deux actes de **M. SAUVAGE**, musique de

A. ADAM.

MORCEAUX DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO. — OUVERTURE POUR LE PIANO.

Un quadrille, par MUSARD. — Une fantaisie pour piano, par TALEXY.

Partition pour piano et chant format in-8°. — Grande partition et parties d'orchestre.

PUBLICATIONS NOUVELLES POUR LE PIANO,

CHEZ J. BENACCI-PESCHIER

Editeur, 2, rue Laffitte.

S. THALBERG. Op. 65. Tarentelle 7 50
— Op. 66. Elisire d'amore, variation caprice. . . . . 9 »
A. FUMAGALLI. Op. 61 *bis*. Casta Diva, étude pour la main gauche. 6 »
— Op. 76. Laura, polonaise brillante . . . . . 9 »
— Op. 83. Danse des Sylphes, rondo brillant. . . . . 9 »
— Op. 85. Nocturne élégant en *si*. . . . . 6 »
A. JAEL. Op. 14 Danse des Sylphes, fantaisie élégante (moyenne force) 7 50
J.-B. DUVERNOY. Op. 141. Fantaisie italienne . . . . . 5 »
— Op. 142. Les deux Sœurs, 2 fantaisies, chaque.. 5 »
— Op. 144. Fiorentona, fantaisie élégante . . . . 6 »
— Op. 158. Deux fantaisies sur la *Sonnambula*, ch. 6 »
— Op. 203. Danse des Sylphes (facile) . . . . . 6 »
R. MULDER. Op. 12. La Cascade, étude dédiée à Mme Pleyel. . . . . 6 »
— Op. 12 *bis* La Styrienne . . . . . 6 »
— Op. 19. Cécilia, mazurka, caprice. 7 50
A. GORIA. Op. 59. La Campanella, mélodie, étude . . . . . 6 »
M. GOTSCHALK. La mélancolie, étude d'après J. Godefroid . . . . 6 »
L. MESSEMAECKER. Op. 67. Oréa, polka. 3 75
— Op. 68. Le Boucanier, rondog-alop . . . . . 6 »
— Op. 69. Frasquita, polka-mazurka . . . . . 6 »
O. COMETTANT. La Vision, polka-mazurka 4 50
— Gasilda, fantaisie facile pour les petites mains . . 5 »
A. FOUET. Les Willis, polka-mazurkas, schottisch, valses 7 50
BARBIER. Op. 5. Polka-mazurka 4 50
MARC. Les Brises du Nord, six polkas-mazurkas. 4 50
— Bertrand Duguesclin, quadrille pour piano et à 4 mains 4 50
— La Fête des Fous, — — 4 50
CH. DUPART. Don Juan, — — 4 50
G. CARULLI. Op. 11. Vingt-cinq études progressives. . . . . 12 »
F. FERRARIS. Harmonies poétiques, quarante-trois études pour le piano en trois livres, chaque . . . . . 12 »
MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Op. 57. Six mélodies pour piano seul, transposées par St. Heller 7 50
— Op. 61. Scherzo sur le *Rêve d'une nuit d'été*, à 4 mains, par l'auteur 7 50
— Op. 61 *bis*. Nocturne et marche sur le *Rêve d'une nuit d'été*, à 4 mains, par l'auteur 7 50
E. MECATTI. Le vieux Forbao, ballade pour voix de baryton . . . . . 3 »
— L'Angelus du Pâtre, mélodie pour ténor ou mezzo soprano 2 50
H. ROSELLEN. Semiramide, fantaisie et variations brillantes 7 50
F. LISZT. Elégie sur une mélodie de Sorriano (*Feuille morte*). 7 50
— Grande fantaisie sur une mélodie de Lespine . . . . . 9 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cᵉ RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 14. | 4 Avril 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchère, Du 5, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 52, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. -- Auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — Philosophie de la musique (suite). — *Struensée* à Bruxelles. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles.

AUDITIONS MUSICALES.

M. Beaulieu.—M. et Mme Lefébure-Wély.—M. et Mme Lagarin. — M. Tellefsen. — M. Goria. — Mme Collin-Neumann. — M. Montuoro.—Mlle de Malleville. — Mme Taccani-Tasca. — M. Gouffé. — Concert donné par la SOCIÉTÉ DE BIENFAISANCE ALLEMANDE. — Mme de Kalergi et Mlle Clauss.

Un monsieur portant le même nom que le savant qui a découvert les qualités nutritives de la pomme de terre, si nous pouvons nous en fier à notre habileté pour déchiffrer la calligraphie des signatures, nous a écrit pour nous dire que la valse *le Désir*, sur laquelle le violoniste Léonard a composé une fantaisie dont nous avons parlé lors de son dernier concert à Paris, est de François Schubert, et non de Beethoven, à qui l'on attribua cette valse dans le temps. Nous savions cela, ou plutôt nous nous en doutions; car il y a près d'un quart de siècle que nous avons publié chez Petibon, alors éditeur de musique, rue du Bac, à Paris, cette valse sans nom précis de compositeur. La lithographie qui sert de frontispice à cette mélodie représente Frédérick Lemaître, —qui faisait courir alors tout Paris au théâtre de la Porte-Saint-Martin, — dansant avec Mlle Paul (Zélie), qu'il dominait de toute la puissance de son regard et de ses gestes, cette fameuse valse intitulée: MÉPHISTOPHÉLÈS, ou *la Valse du Diable*.

Quant à l'autre valse connue sous le titre de : *La Dernière pensée de Weber*, dont notre rechercheur et redresseur d'erreurs nous donne le début noté, et qu'il altère un peu, ce nous semble, on ne comprend pas trop comment elle a été publiée sous un pareil titre, deux ans avant la mort de Weber, ainsi que nous l'a dit notre commentateur.

Les rectificateurs forment une famille nombreuse, alliée à celle des annotateurs, chronologues ou chronologistes, étymologistes, chercheurs de pseudonymes, etc., etc. Les partisans quand même de l'étymologie des noms découvent parfois des choses assez bizarres, comme, par exemple, celle qui vous prouve, à ce qu'ils prétendent, que du nom de Louis procède ainsi celui de Babet. De Louis vient bien certainement Louise; de Louise on a fait Lise, puis Elise ou Elisa, qui dérive évidemment d'Elisabeth, dont Babet est le diminutif : donc, le nom de Babet vient de Louis.

Laissons de côté ces légers travers pour nous occuper de celui, non moins inoffensif, de la mélomanie, de ce besoin de donner et d'entendre des concerts : c'est un véritable assaut entre les virtuoses et le public à qui se lassera le moins de jouer, de chanter et d'écouter.

Voici venir M. Beaulieu, ancien élève de notre grand Méhul et lauréat de l'Institut, ou prix de Rome, qui vient de faire une exhibition d'art sérieux par un concert qu'il a donné dans la salle de l'Association des artistes-musiciens (ancien Diorama). Il faut avoir le courage et le dévouement d'un véritable artiste pour mener à bien une telle affaire. M. Beaulieu, qui habite une de nos villes départementales, Niort, ne pouvant pas être continuellement sur la brèche de nos théâtres lyriques pour obtenir ce qu'on nomme un *poëme d'opéra*, a pris des vers de Lamartine, qui valent bien ceux de nos librettistes, pour les mettre en musique sous forme d'oratorio. L'*Hymne à la nuit* du poëte, orateur, publiciste, homme d'État, a noblement inspiré M. Beaulieu. Cette large page musicale est bien écrite pour les voix et pour l'orchestre. Les mélodies en sont élevées, belles; le tissu harmonique en est serré, trop peut-être. Ce vaste tableau musical manque d'air, d'éclaircies. Si un nouveau Joseph II était venu dire à M. Beaulieu : *Il y a diablement de notes là dedans!* le compositeur n'aurait peut-être pas été fondé à répondre fièrement, comme Mozart : *Pas une de trop, Majesté, pas une de trop!* Il faut dire aussi que le poëme est de ce genre admiratif qui excluait la variété de tons pour le compositeur, forcé de rester toujours dans la peinture des idées grandioses. Quoi qu'il en soit, M. Beaulieu est un musicien de bon et beau style, fait pour réussir dans la musique religieuse, qu'il a déjà traitée, du reste, avec succès. L'*Hymne à la nuit* a été fort bien chanté par MM. Jourdan, Florenza, Adam et Mlles Geismar et Boulart. Cette dernière a dit un air de soprano composé aussi par M. Beaulieu, dans lequel elle a montré ce bon style de chant qu'elle tient de son illustre professeur, Mme Damoreau, et qui promet un bel avenir à la jeune cantatrice.

Dieu de lumière, dans lequel se dessinent bien deux coryphées, est traité en chœur à cinq voix d'un beau caractère aussi, mais dont l'exécution a manqué parfois d'ensemble et de chaleur, comme ceux de l'*Hymne à la nuit*, dans la partie chorale.

MM. Petiton, Romedène et Jancourt ont exécuté un trio fort bien fait pour flûte, hautbois et basson, composé par M. Bellon; et puis un début remarquable a eu lieu dans cette soirée : le jeune René Franchomme, âgé de onze ans, fils de notre excellent bassiste, a joué sur un violoncelle miniature comme lui, un solo par lequel il a provoqué d'unanimes applaudissements.

Avec un talent de compositeur réel et consciencieux, M. Beaulieu a dépensé environ 3,000 fr. pour réaliser cette exhibition musicale. Il faut convenir qu'il y a quelque chose d'élevé dans un art qui inspire de tels sacrifices de temps et d'argent.

— M. Lefébure-Wely et Mme Lefébure-Wely ont donné, salle Herz, un joli petit concert conjugal tout parsemé de charmantes romances,

de cavatines et de délicieux arrangements pour le piano à percussion, sur lequel l'organiste de la Madeleine procède avec beaucoup d'art.

— M. Lagarin, bon violoniste, a donné aussi un concert conjugal dans lequel Mme Lagarin a dit d'une façon légère et brillante un duo à deux pianos sur le motif de *Belisario* par M. Goria. Nous n'avons pas de motifs pour trouver ceux d'*il signore Belisario* distingués, communs ou désagréables. C'est de la musique qui fait bien valoir les motifs de *gloria e di trionfar* que pouvaient avoir le compositeur et l'arrangeur en les écrivant, mais qui ne se préoccupaient guère de nouveauté et d'originalité.

M. Lagarin a dit une fantaisie sur *Charles VI*, écrite et fort bien exécutée par lui ; et puis le bénéficiaire nous a fait entendre des thèmes originaux (*andante* et *scherzo*), et une charmante étude de concert, intitulée le *Mouvement perpétuel*, dont l'auditoire aurait désiré même voir justifier le titre ; car il l'entendrait encore, et son plaisir durerait toujours. Tel a été le concert de M. Lagarin, avec quelques accessoires que nous ne mentionnons pas, forcé que nous sommes de ne jeter qu'un coup d'œil rapide sur cette exposition musicale des concerts à laquelle on espère que celle de peinture va faire un peu diversion.

— M. Tellefsen, pianiste norvégien, qui a donné un concert mercredi dernier dans la salle Pleyel, est un artiste dans les cordes, dans la manière de Chopin, dont il joue bien la musique. Sa manière à lui, et il en a une, est douce, mystérieuse, en style lié et quelque peu monotone. Dans ses compositions comme dans son jeu, on trouve souvent la pointe de caprice et d'originalité qui réveille l'auditeur. Il a dit avec verve et *brio* la Polonaise, de Chopin, pour piano et violoncelle, dans laquelle il a été fort bien secondé par le violoncelliste Franchomme ; et puis M. Tellefsen a terminé la soirée par trois pièces caractéristiques de sa composition, qui auraient produit encore plus d'effet devant un auditoire un peu moins norvégien.

— Le public, qui avait assisté la veille au concert donné dans la même salle par M. Goria, était plus chaud, ou avait plus chaud. M. Goria sait animer son auditoire, non moins que le séduire et l'étonner. Il a joué plusieurs de ses compositions, dont le succès est général dans les salons, et notamment une fantaisie très-brillante sur les motifs de *Guillaume Tell*. Il avait dit l'allegro du premier concerto de Chopin en artiste qui sait comprendre et rendre tous les styles.

— Mme Colin-Neumann est une agréable pianiste qui a donné un concert dans la salle Herz, où elle s'est vue et entendue vivement applaudir, ainsi que M. Montuoro, autre virtuose qui, le 28 du mois passé, a aussi donné un concert dans lequel il s'est classé parmi les pianistes intelligents qui évoluent dextrement sur le clavier. *J'en passe et des meilleurs*, ainsi que le dit don Ruy de Gomez dans *Hernani*, pour arriver à Mlle Charlotte de Malleville, qui a donné sa quatrième séance de musique classique chez Pleyel, où elle a purement joué, comme toujours, le concerto en *ut* mineur de Beethoven, la sonate en *fa* mineur du même, et celle pour piano et violon, avec M. Maurin ; le trio pour piano, flûte et violoncelle, de Weber, puis des variations de Haendel. Nous la retrouvons au concert donné par notre ami Gouffé, l'excellent contrebassiste de l'Opéra, et nous ferions apprécier la variété de son talent classique pur, s'il ne nous fallait suivre de l'oreille et de l'œil cette course au clocher des pianistes mues par l'amour de l'art, de la gloire et de la bienfaisance. Au nombre de ces dernières, il faut citer en première ligne Mme de Kalergi, née comtesse de Nesselrode, et Mlle Clauss, qui nous ont fait entendre, avec M. Ferdinand Hiller, le charmant concerto pour trois pianos, par Sébastien Bach, au concert donné par la *Société de bienfaisance allemande*, auquel ont aussi concouru, dans la somme de talent qui les distingue, Mlle Falconi, MM. Bazzini, avec sa délicieuse *Danse des Lutins*, Chevillard, Ekart et la Société des amateurs allemands.

— Mlle Élise Féan de la Roche-Jagu, compositeur de noble lignage, est encore venue, cette année, braver les ironies de la critique et du public, qui ne se fâche et ne se veut point brouiller avec cette persévérante Bretonne ; il dit, comme, dans la *Métromanie*, l'oncle du poëte : *J'ai ri, me voilà désarmé*. Mlle de la Roche-Jagu doit avoir dans son blason quelque chose comme cette devise héraldique : *Qui veut, peut*. Or, comme elle veut peu, une petite place au soleil de la publicité, nous l'accordons toujours à cette artiste d'un caractère aussi entêté et aussi brave à elle seule que ses compatriotes les Bretons du combat des trente. Puisse le succès de son opéra du *Mariage de hasard* lui en faire contracter un de convenance, de sympathie et d'amour !

— Finissons-en avec la noblesse, non pas comme dans la fameuse séance du 4 août 1789, mais pour lui payer le tribut d'éloge et de galanterie qu'on doit aux dames titrées joignant à leur qualité celle d'artiste de talent. Mme la comtesse Taccani-Tasca nous a prouvé qu'elle est de cette catégorie au concert qu'elle a donné dans la salle Herz, le 30 mars ; elle a dit toutes sortes de cavatines et de variations brillantes et difficiles qui lui ont valu force *brava* et *bravi*.

— M. Gouffé, dont plus haut nous avons dit quelques mots, a aussi donné son concert dans la salle de l'Association des artistes musiciens. Entouré d'excellents artistes, ses pairs, il a joué les variations de Corelli sur les *Folies d'Espagne* pour violoncelle et contrebasse avec M. Lebouc. Ce grave dialogue a paru piquant de rétrospectivité et de nouveauté. Le bénéficiaire a dit encore, comme soliste, une sonatine de M. Adolphe Blanc, pièce aussi bien faite pour l'instrument que bien exécutée. Ces deux morceaux, accompagnés de beaucoup d'autres délicieusement dits par MM. Dorus, Verroust, Mlles Crémont et de Malleville, ont fait de cette séance un des plus intéressants concerts de la saison qui touche à sa fin, enfin !

— Le sixième et dernier concert de la *Société Sainte-Cécile* a eu lieu dimanche dernier, ainsi que la sixième et dernière séance de musique de chambre donnée par MM. Alard et Franchomme dans la salle Pleyel. Ces deux sociétés, diverses dans leurs exhibitions musicales, ont rendu de véritables services à l'art sérieux. On a remarqué comme musique moderne, dans le concert de la *Société Sainte-Cécile*, un beau chœur sur le *Jugement dernier* de Gilbert, par M. Wekerlin ; et, dans la matinée d'Alard, un nouveau quintette de M. Onslow, et surtout la délicieuse *canzonnetta* pour instruments à cordes par Mendelssohn.

— L'impressionnable et impressionnant violoniste Herman a donné son concert chez Pleyel, le 2 de ce mois, et l'on a, comme toujours, applaudi la prestesse de son archet, la finesse et le *brio* de son trille, la sensibilité exhubérante et quelque peu affectée de sa mélodie, qu'on aime pourtant, car elle part d'une organisation exquise. Au nombre des solistes qui l'ont secondé, nous avons remarqué Mme Reitter de Courcelles, Mlle Lefebvre, de l'Opéra-Comique, MM. Audran, du même théâtre, Lamazou, Malezieux, Fumagalli et Richard Mudler, dont on a justement applaudi les compositions qui sont remarquées et obtiennent beaucoup de succès dans les salons, surtout la *Cascade*, le *Tambour de basque*, et un beau duo pour deux pianos sur des motifs italiens.

— M. Van Gelder est un fort bon violoncelliste, qui a donné un concert dans la salle Sax, il y a quelques jours de cela, ce qui n'a pas empêché M. Alexandre Batta, non moins excellent violoncelliste, de gratifier le public musical de Paris, qui ne l'avait pas entendu depuis longtemps, depuis trop longtemps, de donner aussi son concert dans la salle Herz vendredi dernier. M. Van Gelder a fort bien chanté sur son instrument les plus belles mélodies des *Huguenots*, qu'il a arrangées en fantaisie plus ou moins grande ; puis des *Souvenirs de Bellini*, et puis il a fait entendre et résonner l'*Echo des montagnes*, autre grande fantaisie pour le violoncelle, composée par le bénéficiaire et M. Georges Hainl. De son côté, M. Alexandre Batta, s'inspirant des mélodies puissantes, saintes et filiales, et d'amour, du *Guillaume Tell* de Rossini, en a fait un trio pour trois violoncelles, qu'il a délicieusement chanté en collaboration de MM. Offenbach et Lee ; puis il a continué de chanter seul et de ce son émouvant qu'on lui connaît, des airs russes et les mélodies mélangées de la *Norma* et de la *Favorite*, par lesquelles il a provoqué d'unanimes applaudissements.

— Revenant, sinon aux virtuoses aristocratiques, du moins aux nobles auditoires, nous dirons, pour en finir, que Mme Lucci Sievers, compositeur et cantatrice, avait convié, dans la salle Pleyel, le 1er avril, un public de ce genre, qui s'y est rendu avec empressement. La noblesse du Nord y coudoyait la noblesse de France pour y entendre Mme Lucci Sievers. Mme Sievers est, de corps seulement, une frêle virtuose, qui chante avec peu de voix, mais avec autant d'esprit que de goût, de fort jolies mélodies de sa composition. De plus, une main sur l'harmonium et l'autre sur le piano, elle nous a fait entendre une fantaisie en duo sur *il Barbiere di Siviglia*, composée et arrangée aussi par elle, et qui a fait généralement plaisir : aussi a-t-elle été applaudie comme par un public plébéien. Au reste, ce suffrage est comme l'ivresse du peuple que Figaro désire voir prendre au comte Almaviva : c'est le meilleur.

HENRI BLANCHARD.

PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE.

(Suite) (1).

M. Fétis poursuit en ces termes l'exposé du système de la philosophie de l'art :

« Messieurs,

» Je viens de dire que c'est par un arrangement régulier de la durée des sons que la mélodie et l'harmonie ont une signification déterminée : ceci doit s'entendre et de la durée relative des sons et de leur durée absolue. La durée relative est la comparaison de deux sons dont l'un a une durée double, triple, quadruple, etc., de l'autre, ou n'en a que la moitié, le tiers, le quart, etc. Or, le temps musical est limité comme tout ce qui affecte la sensibilité. Supposons donc que l'unité limitée de temps soit égale à une minute : cette unité pourra être divisée en fractions plus ou moins petites représentées par des durées de sons, et la somme de celles-ci égalera l'unité. Si la somme des fractions était plus petite ou plus grande que l'unité d'une durée quelconque, le rapport serait faux, et le sentiment de la mesure du temps, qui est de l'essence de l'âme, serait blessée.

» Mais, si le retour de l'égalité d'unité n'avait lieu qu'à l'expiration de la durée d'une minute, le rapport serait difficilement apprécié par l'intelligence, et l'impression de la musique dans l'âme serait très-vague : de là donc la nécessité du retour plus fréquent du point de comparaison entre les diverses fractions de durées, pour en former des divisions régulières de la grande unité. On a donné le nom de *mesures* à ces divisions régulières du temps musical, et les divisions de celles-ci ont été appelées *temps de la mesure*. L'égalité des mesures et la régularité de leurs temps sont donc une condition de toute musique, condition inséparable des successions mélodiques et harmoniques.

» L'impression de la musique est plus profonde et les rapports des durées des sons deviennent plus facilement saisissables quand les différences des durées composent des successions symétriques auxquelles on a donné le nom de *rhythmes*. Les durées relativement longues ou brèves, disposées dans un ordre régulier et continu, ont, indépendamment du charme qui résulte pour l'intelligence de leurs rapports symétriques, un effet irrésistible sur le système nerveux. Tels sont les rhythmes continus et réguliers de temps égaux ou inégaux, par exemple, une longue suivie de deux brèves, ou deux brèves suivies d'une longue, ou une longue et une brève se succédant alternativement, etc. La puissance du rhythme sur l'organisation physique se fait remarquer particulièrement dans la danse. On sait aussi l'effet entraînant du rhythme égal, appelé *pas de charge*, sur le soldat qui marche à l'ennemi.

» Le temps n'entre pas seulement dans la musique à l'état de durée relative : il y est aussi comme durée absolue déterminée par le mouvement de la succession des sons, lequel peut être vif, lent ou modéré. Du mouvement dépend absolument le caractère de la musique. Telle est son influence à cet égard, que la même mélodie peut paraître tour à tour tendre, mélancolique, gaie, bouffonne même, en raison de la lenteur ou de la rapidité du mouvement. Dans la conception de la musique, le mouvement est donc un des éléments de la pensée de l'artiste : il est inséparable de la création de l'idée mélodie. C'est par lui que le rhythme prend un caractère déterminé et qu'il exerce son empire; enfin, le mouvement rhythmique est à la musique ce que la couleur est à la peinture.

» Messieurs, les attributs des sons ne sont pas tous dans l'intonation et dans la durée : à ceux-là se joignent encore le timbre et l'accent. Le timbre est la qualité spécifique des voix et des instruments qui détermine leur caractère et agit particulièrement sur la sensibilité. C'est ainsi que les sons de la trompette ont de l'éclat ; ceux du cor, de la rondeur; ceux de la flûte, de la douceur et du moelleux, et ceux des instruments à anches, du mordant. Les modes d'émission des sons introduisent aussi des variétés de timbre dans un même appareil sonore : par exemple, les sons de poitrine, de la voix mixte et du fausset, constituent autant de timbres différents dans le même organe vocal, et, par les impressions différentes qu'ils produisent, remplissent des fonctions spéciales dans l'expression de la musique. C'est ainsi encore que la même corde sonore, mise en vibration par la percussion, par le frottement, ou par le pincé, fait naître, par la différence des timbres, des impressions très-diverses. Recueillis par la mémoire imaginative du musicien, ces faits acoustiques deviennent autant d'agents expressifs de sa création idéale.

» Ai-je besoin de définir l'accent? Vous savez, Messieurs, qu'il est dans la musique et dans le langage, ce qu'est le geste dans la pantomime, c'est-à-dire la manifestation immédiate et sensible des sentiments et des émotions passionnées. L'accent, vous le savez aussi, consiste dans l'élévation ou dans l'abaissement de l'intonation de la voix. Indéterminées dans le langage parlé, ces modifications de l'organe se mesurent avec exactitude dans la musique. Je dirai tout à l'heure comment la découverte inattendue d'une relation harmonique a réalisé tout à coup, à l'égard du rôle de l'accent musical, les prévisions idéales de quelques artistes de génie, et comment elle a opéré une des plus remarquables transformations que nous fasse connaître l'histoire de l'art.

» Il est enfin dans la musique un autre genre d'accent qui consiste dans les modifications de l'intensité des sons, c'est-à-dire dans le passage du fort au faible et du faible au fort, soit immédiat, soit progressif. Cet accent, dont l'action est puissante sur la sensibilité, se combine souvent avec celui qui naît des modifications de l'intonation.

» Voilà donc tous les éléments par lesquels l'artiste peut réaliser le beau dans la musique, à savoir : la diversité des intonations des sons, la diversité de leur durée, leur timbre, leur intensité, et l'accent, qui en est pour ainsi dire la vie. Deux de ces éléments, c'est-à-dire l'intonation et la durée sont à la fois dans le domaine de la sensibilité et dans celui de l'intelligence. Les trois autres (le timbre, l'intensité et l'accent) constituent plus particulièrement des éléments sensibles, par cela seul qu'ils sont simples et n'impliquent pas la conception de rapports. L'habileté de l'artiste consiste à combiner ces éléments pour en former une composition complète par laquelle la succession mélodique des sons, leur agrégation harmonique et leur cadence rhythmique éveillent dans l'intelligence l'idée d'un ton parfaitement proportionné, et affecte la sensibilité à l'aide du choix des timbres, de l'accent et des modifications de l'intensité.

» Mais toute la musique est-elle renfermée dans cet harmonieux accord de ses éléments sensibles et intellectuels? Suffit-il de cet accord pour faire vibrer dans notre âme cette voix secrète qui nous oblige à dire : Cela est beau? Non, Messieurs. Le plus parfait arrangement des éléments dont je viens de faire l'énumération n'est à la musique que ce que la pureté du langage et le mécanisme de la versification sont à la poésie. Qui de vous n'a pas entendu ce que, dans les écoles, on appelle *de la musique bien faite*? Si vous en avez souvenance, vous savez que rien n'y répugnait à la relation logique des sons; ils s'y suc-

(1) Voir le numéro 12.

cédaient sous des formes périodiques et régulières qui n'étaient pas dépourvues d'une certaine mélodie; l'harmonie en était correcte, et l'on y remarquait de l'habileté dans l'agencement des voix et des instruments. Cependant, à l'audition de cette œuvre, le cœur n'était point ému ; l'attention était distraite. Qu'y manquait-il donc? C'est dans cette question qu'est toute la difficulté de la théorie esthétique de la musique. Quelques mots encore, et peut-être parviendrai-je à la résoudre.

» Je viens de dire que l'harmonieux accord des éléments de la musique est à cet art ce que la pureté du langage et le mécanisme de la versification sont à la poésie, ce qui semble établir l'analogie de ces deux arts : mais la poésie, qu'elle soit religieuse, allégorique, historique, descriptive ou même fantastique, a toujours pour sujet des notions universelles ou des sentiments déterminés, des faits ou des fictions; car, s'il en était autrement, elle serait absolument inintelligible. La musique n'a rien de tout cela. Elle ne prend pas son sujet dans le monde extérieur; les faits n'existent pas pour elle; le réel n'est pas son domaine; ce qui appartient à la connaissance lui est étranger, et dans les idées déterminées, elle ne prend que l'abstraction. L'imagination, s'emparant de celle-ci, ainsi que des sentiments et des passions, les transforme en images harmoniques. La grandeur, la force, la grâce, la naïveté, la gaîté, la mélancolie, l'amour et ses extases, la jalousie et ses agitations, sont les sujets qu'exprime la musique. C'est là qu'elle triomphe et que sa puissance surpasse celle des autres arts. Vous le voyez donc, Messieurs, c'est dans l'âme, c'est-à-dire dans ce principe vital qui sent, qui pense et qui veut, que le musicien place son théâtre. C'est l'homme qu'il prend pour sujet de son œuvre, mais l'homme en tant qu'intelligence et sentiment. C'est en cela que la musique diffère des arts plastiques et même de la poésie, et c'est pour cela que cet art est le seul qu'on puisse qualifier de *transcendental*.

» Mais, dira-t-on, comment le musicien peut-il exprimer tout ce que vous venez d'énumérer avec des sons qui n'ont qu'une signification tonale et chronométrique? Messieurs, ceci est le secret du génie : il me suffit de votre propre témoignage pour constater le succès de son entreprise. Combien de fois ne vous est-il pas arrivé de vous écrier à l'audition d'une symphonie de Beethoven ou de Mozart, dont le programme n'était pas écrit : *Que cela est beau! que cela est grand! quelle force*, ou *quelle grâce dans cette musique!* Que signifiaient ces exclamations, si ce n'était que des idées de beauté, de grandeur, de force et de grâce se sont éveillées en vous à l'audition de cette musique, et conséquemment qu'il y avait accord entre les facultés créatrices de l'artiste et celles qui présidaient aux impressions que vous receviez de son œuvre? Sans doute cet accord n'existe pas toujours, car s'il est parmi les compositeurs des imaginations qui se complaisent dans le développement d'une pensée unique, d'autres, au contraire, plus riches d'invention, mais moins réglées par le goût et par l'expérience, prodiguent les idées dans leurs ouvrages, et les laissent plus ou moins à l'état d'ébauche par l'absence de développement et de retour périodique. S'il est des imaginations qui brillent par l'expression de la force, il en est d'autres dont les tendances sont toutes gracieuses. Certaines imaginations puissantes conçoivent l'art au point de vue absolument idéal et ne se complaisent que dans les compositions instrumentales ou religieuses, tandis que d'autres ont besoin d'un programme dramatique pour s'exalter et n'ont de penchant que pour l'opéra. Je ne finirais pas si je voulais indiquer toutes les variétés d'organisation imaginative dont les résultats se font apercevoir dans les œuvres des musiciens. Or, les mêmes variétés existent chez les exécutants et dans l'auditoire. De là le désaccord dans les impressions produites, et l'antagonisme des jugements portés sur les productions du génie des artistes. Les qualités de ces productions ne sont appréciées à leur véritable point de vue que lorsqu'il y a accord parfait entre le caractère de l'imagination créatrice du compositeur et l'imagination réflective de l'individu qui reçoit les impressions. Il est nécessaire aussi que l'exercice ait perfectionné l'organisation pour que le beau soit senti, surtout si l'œuvre du musicien appartient à l'idéal pur et transcendental. C'est pour cela que beaucoup d'individualités sont plus sensibles aux impressions de la musique de théâtre qu'à celles de la musique instrumentale, car le sujet de l'œuvre étant connu, l'attention se porte immédiatement sur l'expression trouvée par le compositeur pour le mouvement passionné indiqué par le poëte, en sorte que l'auditeur n'a qu'à juger de la propriété de l'expression, de la même manière que, dans la peinture, on juge de la ressemblance d'un portrait. De même que l'imagination du compositeur est limitée par les nécessités du drame, l'attention de l'auditoire est fixée sur un seul point, à savoir, le rapport de l'œuvre de l'artiste avec l'objet connu. Il n'en est pas de même à l'égard de la musique instrumentale, où l'artiste entre dans le domaine sans bornes de l'idéal, et qui requiert de lapart de l'auditeur une puissance plus élevée d'imagination réflective.

» Arrivé au point où j'en suis, il est temps, Messieurs, que je donne plus d'évidence aux théories générales exposées précédemment, par des applications sur des œuvres musicales choisies dans les genres divers et principaux. J'espère vous démontrer par ces analyses que l'art dont il s'agit n'est jamais plus beau ni plus puissant que quand son principe est l'idéal pur.

» Pour procéder avec ordre, je choisirai d'abord les productions d'une époque où l'accent de l'expression passionnée n'avait point encore pénétré dans la musique par l'harmonie, et conséquemment où cet art avait pour objet les idées bien plus que les sentiments : cette époque est le XVIe siècle. J'ai eu l'honneur de vous dire, il y a deux ans, comment l'art grec ayant péri dans les dévastations de la barbarie, un art nouveau s'est formé dans le moyen-âge par la découverte, d'abord grossière, de l'harmonie simultanée des sons; comment une longue suite de siècles s'est écoulée dans de lents progrès, et comment les formes harmoniques se sont perfectionnées dans les XIVe et XVe. Jusque vers 1550, ces formes fixèrent seules l'attention des musiciens et furent l'unique objet de leurs études. Mais à l'époque dont je parle, un homme de génie, Palestrina, parut enfin, et comprit que l'objet des travaux de l'artiste est plus élevé qu'une simple jouissance sensuelle, occasionnée par des combinaisons ingénieuses de sons. Ce n'est pas à dire que Palestrina ait rompu tout à coup avec les formes dont je viens de parler, car on subit toujours plus ou moins l'influence de son temps. Loin d'abandonner l'art des combinaisons harmoniques appelées *imitations*, *canons* et *fugues*, il poussa plus loin qu'aucun autre la perfection de leurs formes, leur donna un tour plus élégant, et, plus qu'aucun musicien des temps précédents et postérieurs, sut faire chanter cinq, six et sept parties, dans l'espace quelquefois circonscrit de deux octaves. Avant lui, non-seulement la création mélodique était négligée, mais on y attachait si peu de prix, que le thème d'une messe entière était ou un chant de l'église, développé, travaillé ou accablé sous une infinité de recherches de formes et de combinaisons harmoniques, ou même une chanson populaire dont une des voix chantait les paroles obscènes en langue vulgaire, pendant que les autres faisaient entendre les textes sacrés dans un contrepoint plus ou moins ingénieusement combiné. Ces monstruosités avaient révolté le sentiment religieux des princes de l'Eglise : les papes et les conciles les avaient flétries dans des bulles et arrêts, et les choses étaient arrivées à ce point, que le pape Marcel allait bannir à jamais la musique du service divin, lorsque Palestrina le supplia de suspendre sa foudre jusqu'à ce qu'il lui eût fait entendre le premier essai d'une musique véritablement religieuse, dans une messe qu'il venait de composer. Cette production, dont la pensée seule fut une des plus belles conceptions du génie, pour l'époque où elle se produisit, eut tout le succès qu'en avait espéré son auteur; car la musique ne fut point bannie de l'église : elle s'éleva, au contraire, dans les œuvres de Palestrina, jusqu'à la réalisation la plus sublime de son objet.

» Le sentiment qui porte l'homme à glorifier Dieu par ses chants n'a rien de terrestre et doit être conséquemment dépouillé de toute passion. La grandeur infinie de l'Être éternel, souverain créateur de l'univers, peut bien porter notre foi jusqu'à l'enthousiasme; mais cet enthousiasme est très-différent de celui que nous éprouvons quelquefois

pour les choses d'ici-bas. Les sentiments d'amour et de reconnaissance qui naissent dans notre âme au souvenir du sacrifice de la rédemption, ne sont pas semblables à ceux qui nous animent pour les créatures humaines; cet immense sacrifice ne doit pas se présenter à notre esprit comme le sujet fatal d'un drame qui ne peut avoir pour dénouement qu'une catastrophe : le fruit du sacrifice, c'est le salut du monde! C'est donc une idée mesquine et vulgaire de rapporter les souffrances du Christ à celles des créatures et d'obliger l'art à les exprimer par des accents passionnés. La calme et l'élévation, voilà ce qui convient à la prière, lorsqu'elle s'adresse à celui dont la grandeur est incommensurable. Palestrina fit-il ces réflexions avant de produire les œuvres qui l'ont illustré? Cela est douteux; mais ce qu'il ne se dit pas, il le sentit et l'exprima. Rien en effet de plus élevé, de plus calme, de plus dévot, n'a jamais été conçu depuis l'institution du culte catholique. La suavité de ces chants; les repos alternatifs des voix; leurs rentrées inattendues, mais pleines de douceur; le grand caractère puisé dans une tonalité dépouillée d'accents passionnés : tout se réunit dans ces œuvres pour en faire l'expression la plus idéale et la plus parfaite des sentiments religieux inspirés par l'Évangile. Le motet de Palestrina que je vais vous faire entendre, Messieurs, justifiera, j'espère, les éloges que j'accorde aux productions de cet artiste, l'un des plus grands que mentionne l'histoire de l'art. »

Ici M. Fétis s'est en effet interrompu pour diriger l'exécution d'un fragment de motet composé par le maître célèbre qu'il venait de glorifier. Cette exécution était confiée à l'élite des élèves de chant du Conservatoire. Des répétitions multipliées et faites avec soin avaient réglé d'avance toutes les nuances et les traditions. Préparé de cette manière, l'effet du morceau fut si saisissant, qu'un véritable enthousiasme s'empara de l'assemblée. Nous ne nous souvenons pas d'avoir jamais éprouvé d'émotion plus profonde à l'audition d'un morceau de musique, quoique celui-ci fût dépouillé, dans le lieu où il était exécuté, du prestige de l'église et de la disposition d'âme que font naître les cérémonies du culte catholique. Quelles que fussent les impressions produites dans le reste de la séance par d'admirables inspirations de la mélodie moderne, tout l'auditoire électrisé déclara que rien n'avait égalé l'effet du motet de Palestrina.

(La fin au prochain numéro.)

STRUENSEE A BRUXELLES.

Bruxelles, 29 mars 1852.

A Monsieur le Rédacteur de la GAZETTE MUSICALE.

Monsieur,

Je vous écris encore sous le charme d'une des impressions les plus vives que j'aie dues à la musique, à cet art que j'aime par dessus toute chose, et dont la propagation est le but de votre *Gazette*. Je ne sais si vous recevrez par une autre voie des détails sur l'événement dont je viens vous entretenir. Si quelque plume plus compétente et plus exercée que la mienne vous avait mieux renseigné que je ne puis le faire, supprimez tout bonnement cette lettre. Dans le cas contraire, accueillez-la non pour donner satisfaction à l'amour-propre d'un correspondant qui couvrira son inexpérience littéraire du voile d'un prudent anonyme, mais pour rendre un nouvel et juste hommage au génie d'un grand maître.

Je viens de prononcer le mot d'événement. Parmi vos lecteurs il en est qui souriront quand ils sauront qu'il s'agit de l'exécution d'une œuvre musicale. Tout peut être événement; cela dépend de l'importance qu'on attache à telle ou telle circonstance; cela dépend aussi de la direction de certains penchants et de certains goûts naturels. Pour ma part, je ne m'occupe que de musique et ne vois d'événements que dans la musique. Je laisse passer presque sans y prendre garde les révolutions politiques; mais quant aux révolutions musicales, c'est une autre affaire. La conversion de la rente, qui est un événement pour les gens de finance, ne me cause aucune émotion, tandis que l'apparition d'un nouvel opéra, dont la Bourse ne s'impressionne guère, est un événement pour moi.

Vous est-il arrivé, Monsieur, en voyant la gravure au trait d'un tableau de quelque grand peintre des écoles coloristes, de Titien, de Tintoret, de Rubens, de Murillo, par exemple, vous est-il arrivé d'éprouver un regret amer d'en être réduit à la sensation incomplète que peut donner une telle reproduction, et d'être sur le point de vous mettre subitement en route pour Venise, Anvers ou Séville, afin de parfaire cette sensation en admirant ce que les splendeurs d'une riche palette peuvent ajouter à la science du dessin et au goût de la composition? C'est ce que me faisait éprouver depuis longtemps le *Struensée* de M. Meyerbeer. La partition de piano m'avait initié au plan de ces beaux fragments; j'en connaissais le dessin, l'ordonnance générale : c'était un commencement d'initiation; mais les détails de l'orchestre, les riches combinaisons harmoniques et instrumentales qui élèvent si haut les productions du maître, ce qui constitue enfin le coloris musical, tout cela m'échappait. J'appris qu'on devait exécuter au Conservatoire de Bruxelles l'ouverture et les entr'actes de *Struensée*. Pouvais-je balancer à faire le voyage de Bruxelles pour les entendre? Je pris donc place, samedi soir, dans le train du chemin de fer du Nord, qui devait me déposer le lendemain dans la capitale de la Belgique. J'étais plein de joie, plein d'émotions futures, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi.

Je vous fais grâce du récit d'un voyage sans incidents, et je vous conduis immédiatement au concert. La séance est ouverte par la symphonie en *sol mineur* de Mozart. Vous n'attendez pas une nouvelle appréciation de ce chef-d'œuvre si souvent analysé. Tout ce que je puis vous dire, c'est que, si pressé que je fusse d'entendre les fragments de *Struensée*, je fus pénétré d'une vive et profonde admiration. Faut-il vous l'avouer? je n'arrivais pas en Belgique sans quelques préjugés parisiens. Je m'étais accoutumé à l'idée qu'à la Société des Concerts appartenait le privilége exclusif d'une exécution parfaite des grandes compositions instrumentales. Ce que j'entendis au Conservatoire de Bruxelles fut de nature à dissiper cette illusion. Un magnifique orchestre formé de près de cent virtuoses et admirablement conduit par M. Fétis, rendit l'œuvre de Mozart avec un sentiment exquis de ses nuances les plus délicates.

Après la symphonie en *sol mineur*, voici venir un chant espagnol à six voix de femmes qui fut exécuté, si je ne me trompe, aux concerts historiques de M. Fétis; puis, un solo de flûte joué par un certain M. Reichert de manière à réconcilier avec l'instrument ses ennemis les plus acharnés. La première partie est terminée. Nous allons passer à la seconde, qui sera remplie tout entière par les fragments de *Struensée*.

Le Conservatoire de Bruxelles ne fait pas les choses à demi. Afin que le public eût une complète intelligence des intentions du compositeur, on avait distribué à profusion un programme où se trouvait d'abord une courte analyse du drame de *Struensée*, et où était exposée la situation exprimée par la musique de chaque entr'acte. L'idée était excellente, selon moi. Au moyen de ce programme, chaque auditeur pouvait voir clair dans ses impressions. Il ne tenait qu'à lui de se figurer qu'il assistait à la représentation du drame.

Mais tandis que je parcours l'exposé de l'action, les premières mesures de l'ouverture ont retenti. Soyons attentifs. Quel début sombre et mystérieux, quel grand caractère, quelle énergie! On a souvent abusé,—de quoi n'abuse-t-on pas? — on a souvent abusé, dis-je, d'une expression pittoresque en disant de certaines compositions qui semblaient contenir le développement complet d'une idée : « C'est tout un drame. » Jamais cette expression n'a pu être plus justement appliquée qu'à l'ouverture de *Struensée*. Oui, c'est tout un drame, c'est toute l'émouvante histoire que le poëte tragique, s'appuyant sur les traditions authentiques, a mise sous les yeux du spectateur. Il faut le dire, Monsieur, car jamais il n'y eu une vérité plus vraie, Meyerbeer est, en musique, le plus puissant des coloristes. Vous croyez deviner l'ouverture de *Struensée* parce que vous connaissez *Robert-le-Diable*, les *Huguenots* et le *Prophète*? Détrompez-vous. Chacun de ces opéras vous avait-il donc fait pressentir le suivant? Le maître n'a-t-il pas pris un style différent pour peindre des situations différentes? Dans *Struensée*, il a encore changé de manière. On se sent aux prises avec une nature en quelque façon primitive, avec le caractère rude, et souffrez que je dise même un peu sauvage, d'un peuple du Nord. Des transports d'enthousiasme, auxquels je fus heureux de m'associer, accueillirent cette création marquée du sceau du génie.

Voici le programme du second entr'acte intitulé : *la Révolte des gardes à pied*. Musique qui exprime l'agitation. — Appel par les tambours. — Chœur de soldats qui parcourent la ville en chantant l'air populaire danois : *Le roi Christian est au grand mât, dans la fumée de la poudre*. — Le chœur s'éloigne. — Marche militaire sur le chant du chœur. — Retour du chœur. — Il s'éloigne de nouveau. — Expression de sentiments douloureux. — On entend des fragments du chant populaire dans le lointain. — Le bruit cesse par degré. — En effet, la musique exprime tout cela avec une vérité parfaite; c'est un tableau complet où le dessin grandiose de Michel-Ange s'est uni à la puissante couleur de Rubens. Les détails sont admirables par leurs ingénieux agencements, admirables surtout par la manière dont ils concourent à l'unité de l'œuvre. Il n'y pas une mesure qu'on puisse retrancher sans briser cette unité.

Le sujet du second entr'acte : *Le bal et l'arrestation*, est indiqué comme il suit dans le programme distribué aux assistants : — « Polonaise à grand

orchestre. — Agitation de la cour. — Expression de la douleur de la reine quand Struensée est arrêté. — Reprise de la polonaise. » Je doute que la faculté d'expression de la musique se soit jamais manifestée avec plus de force que dans ce fragment. La polonaise est un chef-d'œuvre de noblesse, de grâce et d'élégance. Elle contraste merveilleusement avec les agitations de la cour, comme il est dit dans le programme, ainsi qu'avec la mélodie où se peint la douleur de la reine. Le critique le plus endurci ne trouverait point à mordre à un pareil ouvrage. Il serait réduit à tout admirer. C'est ce que j'ai fait, moi qui ne suis pas critique, c'est ce qu'a fait une assemblée de près de deux mille personnes, dont les acclamations ont salué cette grande et belle chose.

Quelque exagérée que puisse vous paraître mon opinion, je vous déclare que, suivant moi, *Struensée* est la production la plus parfaite de Meyerbeer, celle dans laquelle ses inspirations se sont élevées à la plus grande hauteur. Les idées mélodiques y abondent, et la forme y offre un intérêt qui ne faiblit pas un seul instant. Rien de plus compliqué, rien de plus simple en même temps. L'attention de l'auditeur n'éprouve nulle fatigue à suivre dans ses mille détours une pensée où la lucidité s'allie à la profondeur.

On assurait, autour de moi, que les fragments de *Struensée* ont été de la part de M. Fétis et de l'orchestre qu'il dirige, l'objet de longues et minutieuses études. Je le crois sans peine, car l'exécution a été admirable d'un bout à l'autre ; admirable, ne retranchez rien du sens absolu de cet adjectif. Force, puissance, chaleur, délicatesse extrême dans les nuances, oppositions intelligentes, gradations bien ménagées, voilà ce qu'a présenté l'orchestre du Conservatoire dans le rendu de *Struensée*.

Par une disposition des plus ingénieuses, et que je crois devoir signaler pour qu'on puisse l'employer au besoin ailleurs, le chœur avait été placé dans une pièce voisine de l'orchestre et qui sert habituellement de foyer aux symphonistes. En se tenant plus ou moins près de la porte dont ils se sont, en dernier lieu, éloignés graduellement, les chanteurs invisibles ont produit des effets qu'on ne pourrait pas rendre par la seule atténuation des vibrations vocales.

Un grand honneur revient au Conservatoire de Bruxelles pour avoir offert au public de cette capitale l'ensemble de cette belle composition de *Struensée*, rendue de manière à en faire apprécier toutes les beautés. Plus l'entreprise était difficile, plus il y a de mérite à y avoir réussi de cette façon. Or, je ne crois pas qu'il existe d'œuvre musicale dont l'interprétation exacte, dont l'interprétation selon la lettre et selon l'esprit, exige plus de talent, de soins et d'intelligence, tant de la part du chef d'orchestre que de celle des exécutants.

Je ne vous cache pas que j'étais assez humilié de devoir convenir que nous nous étions laissés devancer, nous autres Parisiens, dans la mise en lumière de ce chef-d'œuvre, car il faut appeler les choses par leur nom. Les fragments de *Struensée* exécutés soit dans un concert, comme au Conservatoire de Bruxelles, soit au théâtre, étant adaptés à un drame, feraient une fortune prodigieuse, je vous le certifie. Je ne comprends pas qu'on n'y ait point encore songé.

Telles sont, Monsieur, mes impressions de voyage dans l'excursion musicale que je viens de faire à Bruxelles. Je vous les transmets à tout hasard, en vous autorisant soit à leur donner accès, si vous le trouvez bon, dans la *Gazette musicale*, soit en les supprimant, si tel est votre plaisir.

Agréez, Monsieur, etc.

UN AMATEUR.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 23 mars.

Notre opéra languit, il se traîne, il se meurt, il est mort. Bruxelles est le tombeau des premières chanteuses. Je vous ai entretenu précédemment de toutes les vicissitudes qui ont atteint, depuis le commencement de l'année théâtrale, le premier emploi féminin du genre lyrique noble. Dernièrement encore, Mme Duflot-Maillart tombe malade après avoir chanté deux fois; Mlle Julienne lui succède, donne également deux représentations, et se trouve atteinte d'une grave indisposition qui ne lui permet pas de continuer; enfin, voici venir Mme Lebrun, qui devait débuter par Fidès, du *Prophète*, lundi, puis mardi, et dont l'apparition se trouve ajournée indéfiniment pour cause d'indisposition. La place est mauvaise, décidément ; les prime donne quelque peu superstitieuses hésiteront désormais à venir affronter les dangers d'une véritable épidémie vocale. En attendant, pas de grand opéra; rien que de l'opéra comique ; la reprise des *Monténégrins* pour toute nouveauté, en attendant la *Cazilda*, du grand-duc de Saxe-Cobourg.

Si vous avez vos matinées et vos soirées musicales, nous avons nos concerts. A chacun ses petites misères, ses petites douleurs. Le nombre de ces réunions dites artistiques aura été cette année plus considérable que jamais à Bruxelles. Il n'est si mince virtuose de la localité, pratiquant la musique sous quelque forme que ce soit, qui n'ait convié le public au plaisir de l'entendre. Je ne suis pas bien sûr qu'il n'y ait pas eu des concerts d'ophicléide et de grosse caisse. Il nous est venu, en outre, du dehors, des célébrités chantantes et instrumentantes plus ou moins connues. Encore s'il en était des concerts comme des jours; si l'on pouvait dire qu'ils se suivent et ne se ressemblent pas! Mais, hélas! vous savez ce qu'il en est. Rien ne ressemble plus à un concert qu'un autre concert, à Bruxelles comme à Paris. Ce sont, à peu de chose près, les mêmes éléments pour tous et pour toute la saison. Ce sont les mêmes *fantaisies*, les mêmes *caprices* qui n'ont rien de capricieux, puisqu'ils se reproduisent avec une monotonie désolante ; les mêmes romances, etc. Il y a un programme-type pour les concerts de l'année : on n'y change que le nom du bénéficiaire.

Il est cependant deux séances qui ont fait sortir un moment nos dilettantes de l'ornière de la routine, et dont il faut que je vous parle : l'une consacrée à la guitare, l'autre à la harpe.

Bientôt la guitare appartiendra à l'histoire ; ce sera une chose d'autrefois, une curiosité archéologique. Peut-être y a-t-il encore quelques provinces d'Espagne où elle se trouve à l'état de fait actuel; mais, la civilisation aidant, elle en disparaîtra un jour comme elle a disparu du reste du monde. Quand l'Espagne n'aura plus ses routes infestées de bandits, ses hôtelleries où le voyageur doit apporter lui-même les objets nécessaires à sa consommation sous peine de mourir de faim; quand elle aura des chemins de fer et des hôtels où les touristes seront bien traités, mais écorchés, au figuré s'entend, l'Espagne passera pour être civilisée. La civilisation lui ôtera ses costumes pittoresques pour lui donner nos affreux vêtements; elle lui enlèvera la guitare en lui prodiguant le piano, toujours sous prétexte de civilisation. C'en sera fait des sérénades sous les balcons, car on ne donne guère de sérénades au piano. Adieu l'Espagne, alors. L'Espagne privée de couvents et de moines a déjà perdu beaucoup de son caractère, que sera-ce donc quand elle n'aura plus de guitare? Privez-la tout de suite de ses combats de taureaux et qu'il n'en soit plus question. L'Espagne aura vécu.

Quoi qu'il en soit, M. Zani de Ferranti, dont j'ai à vous entretenir, joue encore de la guitare. Il ne donne pas de sérénades sous les balcons, mais il donne des concerts, et vraiment on aurait mauvaise grâce à lui en contester le droit, tant il met d'art à multiplier les ressources de son instrument. Tout ce qui a été fait avant lui sur la guitare n'était que jeu d'enfant. Les plus grandes difficultés résolues par Carcassi, Sor, Aguado, Huerta, *e tutti quanti guitaristi*, seraient pour lui des choses d'une extrême simplicité ! Vous imagineriez difficilement ce qu'il accumule d'impossibilités dans ses morceaux, presque toujours écrits à quatre parties. En voyant M. Zani de Ferranti déployer tant de talent, on regrette qu'il n'ait pas appliqué ses facultés à un instrument de nature à les faire mieux valoir. Avec la moitié de ce qu'il possède d'aptitude naturelle, avec la moitié des efforts qu'il a dû faire pour acquérir son habileté d'exécutant, il serait devenu un pianiste célèbre, tandis qu'il n'est et ne sera jamais connu que d'un nombre limité d'amateurs. Je ne terminerai pas ce qui concerne M. Zani de Ferranti sans ajouter qu'il n'est pas seulement à la fois le premier et le dernier des guitaristes, mais qu'il se distingue aussi par la culture de son esprit. Il s'est occupé de littérature italienne presqu'autant que de musique, et les commentaires du Dante qu'il a publiés sont fort estimés des érudits.

Puisque je suis en veine d'oraisons funèbres, je passerai de la guitare à la harpe. Que dirait l'ombre d'Ossian, si Ossian avait jamais été lui-même autre chose qu'un être imaginaire; que diraient les bardes gaulois et gallois; que diraient enfin les douairières du siècle passé, en voyant le peu de cas que fait de la harpe la génération actuelle? La harpe, dont les accords vibrants éveillaient les inspirations du poëte, et qui, d'une autre part, mettait en évidence une belle main attachée à un bras moelleusement arrondi, la harpe n'existe plus guère non plus qu'à l'état de souvenir. Non seulement elle est abandonnée en France, ce pays de toutes les nouveautés, de toutes les inconstances ; mais en Angleterre même, où l'on est, il faut le reconnaître, bien plus attaché aux vieilles institutions, la harpe tombe dans l'oubli. Rendons grâce à M. Godefroid de lui rester fidèle. Cet artiste vient de donner un concert à Bruxelles. La vérité m'oblige à dire qu'il n'a eu qu'un petit nombre d'auditeurs. Cela devait être : toutes les actions humaines ont l'égoïsme pour mobile. On va au concert pour y acquérir quelque instruction applicable à soi. De là vient que les pianistes et les chanteurs de romances réunissent toujours un nombreux auditoire, pour peu qu'ils aient de réputation. Du temps où l'on jouait de la harpe, les harpistes avaient le même privilége. M. Godefroid n'en a pas moins admirablement joué à son concert. Il en annonce un second. Triomphera-t-il cette fois de l'indifférence du public? Je le désire sans l'espérer.

On s'occupe beaucoup chez nous de l'éducation populaire. On fait des cours à l'usage des ouvriers, on publie des traités élémentaires sur toutes sortes de sciences et d'arts ; enfin le ministre de l'intérieur a pris un arrêté qui prescrit la formation d'un recueil de chansons populaires. C'est une bonne mesure. Vous n'ignorez pas que la plupart des cahiers de chansons qui se débitent dans la rue et qui composent le répertoire des ateliers, contiennent, en général, des poésies (pardonnez la profanation de ce mot) fort peu édifiantes. Le but du ministre belge a été de remplacer ces couplets libres et pires que cela souvent, par des couplets offrant un sens moral. La première série de ces chansons, pour laquelle il a été ouvert un concours, vient de paraître. Elle renferme la chanson du *Tonnelier*, celle du *Forgeron*, celle du *Tisserand*, celle du *Laboureur*, celle de la *Dentellière*, etc. Chaque métier aura ainsi la sienne ou les siennes. Le texte est encadré dans un cartouche divisé en compartiments où sont représentés des épisodes relatifs au sujet, spirituellement dessinés et gravés sur bois. Tout cela est fort bien ; mais on a oublié une chose, c'est de donner les airs notés sur lesquels s'ajoutent les paroles. Il en résulte qu'on ne les chantera pas, et que l'idée, fort bonne en principe, n'aura pas d'application. Si l'on objectait la difficulté qu'éprouveraient les ouvriers à déchiffrer ces airs, je répondrais que chez nous la lecture musicale fait partie de l'enseignement primaire et que cet obstacle n'existe pas pour la jeunesse instruite dans les écoles. Quant aux parents qui n'ont pas eu le même avantage, ils prendront des leçons de leurs enfants. Ce sera conforme aux idées de notre temps, où l'on prétend tout réformer.

Je ne voudrais pas que l'on s'en tînt, en fait de chansons populaires, à la publication de ces textes notés et illustrés. Il y aurait encore quelque chose à faire, suivant moi. Ce serait de créer des virtuoses officiels et assermentés qui auraient pour mission de répandre la connaissance et le goût des chansons populaires brevetées avec garantie du gouvernement, en les faisant entendre non seulement dans la rue, mais dans les cabarets et dans les cafés-concerts, dont le nombre est chaque jour plus considérable. La chanson est la littérature du peuple ; ce peut être pour lui un élément de moralisation ou de démoralisation. Les gouvernements n'y ont point assez songé. Est-ce une illusion? je ne sais ; dans tous les cas ce n'est pas un paradoxe : il me semble que la publication d'un bon recueil de chansons, dont les paroles seraient à la fois morales et attrayantes, — beaucoup de gens nieront que cela soit possible, mais ne le croyez pas, — dont la musique aurait dans le caractère mélodique et dans le rhythme cette franchise qui entraîne les masses, il me semble qu'un tel recueil aurait pour effet de diminuer, dans un temps donné, la somme des crimes et des délits. Cette pensée fera sourir nos hommes d'État. Les anciens, qui n'étaient pas de moins grands politiques, appréciaient mieux les services que peut rendre la musique, considérée comme moyen d'action sur les classes populaires.

La rectification du nom d'un illustre musicien belge vient d'être l'objet d'un travail moitié sérieux, moitié plaisant, présenté à l'Académie de Belgique. Plaisanter avec une académie, quelle irrévérence! J'ajouterai que la docte compagnie ne s'en est pas formalisée. Il s'agit de Lassus. Un bibliographe, en compulsant de poudreuses archives de la ville de Mons, patrie de l'illustre compositeur, avait trouvé mention d'un certain de Lattre, condamné au bannissement pour un méfait quelconque. Partant de ce point, et sans autre preuve, il fit de ce de Lattre le père du maestro, lequel aurait changé son nom en celui de Lassus, à la suite de ce fâcheux événement. Le roman du bibliographe fut accueilli comme une histoire véritable, et Roland de Lassus ne fut bientôt plus connu en Belgique que sous le nom de Roland de Lattre. Il existe plusieurs sociétés de Roland de Lattre ; la ville de Mons allait élever un monument à Roland de Lattre. Un jeune savant a rassemblé des témoignages qui démentent l'assertion du bibliographe ; il a prouvé clairement que Lassus s'était toujours appelé Lassus, et qu'il n'avait rien de commun avec le coupable dont la ville de Mons s'était délivrée par l'exil. Il réclame l'intervention de l'Académie pour empêcher que ce nom malencontreux de de Lattre ne figure sur le monument élevé à la mémoire du grand artiste. L'Académie, après avoir examiné les pièces du procès, fera droit, sans doute, à cette requête, et nous évitera le ridicule d'une bévue monumentale.

Le Prince président de la République ne pouvait témoigner plus hautement son intérêt aux lettres et aux arts, qu'il ne l'a fait par deux décrets récemment émanés de sa pleine puissance. L'un de ces décrets affranchit du droit de timbre tous les journaux qui ne s'occupent que de science, d'art et d'agriculture ; l'autre a pour but de protéger la propriété des ouvrages étrangers en France. En voici les deux articles principaux :

« Art. 1er. — La contrefaçon, sur le territoire français, d'ouvrages publiés à l'étranger et mentionnés en l'art. 425 du Code pénal, constitue un délit.

» Art. 2. — Il en est de même du débit, de l'exportation et de l'expédition des ouvrages contrefaits. L'exportation et l'expédition de ces ouvrages sont un délit de la même espèce que l'introduction, sur le territoire français, d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits chez l'étranger. »

Ce décret consacre un principe de justice, et l'un de ses premiers effets sera d'assurer la réciprocité de la part de la Bavière, de la Prusse et de la Saxe, qui n'attendaient que ces garanties.

NOUVELLES.

*** Le *Juif-Errant* sera donné immédiatement après les fêtes de Pâques. L'administration a décidé que la première représentation de ce grand ouvrage aurait lieu le lundi, 12 avril, et d'ici là tout le temps sera consacré aux répétitions générales. Il n'y aura donc pas de spectacle ni lundi, ni mercredi prochain, et l'apparition du *Juif-Errant* solennisera la réouverture du théâtre. Nous devons dire que plus l'événement approche, plus il est attendu avec espérance et confiance par tous ceux qui savent quelque chose du poëme de MM. Scribe et Saint-Georges, qui ont recueilli quelques échos de la musique de l'illustre maître, Halévy, ou qui ont pu jeter un coup d'œil sur les magnificences de la mise en scène.

*** Les *Huguenots* ont été joués lundi au lieu de *Robert-le-Diable*. Roger, Mlle Poinsot, Mme Laborde et Obin remplissaient les principaux rôles.

*** Mercredi, dans la *Favorite*, nous avons revu Mlle Courtot, qui revenait après deux années d'absence. La voix de la jeune artiste a beaucoup gagné en timbre et en sonorité. D'ailleurs sa méthode est toujours excellente, et nous croyons que l'Opéra ferait en elle une bonne acquisition.

*** Vendredi, le ballet de *Vert-Vert* a repris sa place au répertoire avec Mlles Priora et Plunkett. Le spectacle commençait par *Xacarilla*.

*** *Madelon*, le nouvel ouvrage en deux actes de MM. Sauvage et Bazin, a subi quelques coupures heureuses. La musique, aussi bien faite que bien interprétée, gagne à chaque audition.

*** Les deux derniers ouvrages d'Adolphe Adam continuent de marcher du même pas, et avec le même succès, le *Farfadet* à l'Opéra-Comique et la *Poupée de Nuremberg* à l'Opéra-National.

*** Le Théâtre-Italien donnait jeudi dernier un concert auquel Sophie et Marie Cruvelli, quoique annoncées par l'affiche, n'ont pas jugé à propos de prendre part. Heureusement, l'assemblée, fort nombreuse, a été dédommagée par Lablache, Mlle Corbari, Hiller, Ferranti, et Bazzini, l'excellent violoniste, dont l'admirable talent ne s'était pas encore montré avec tant d'avantage.

*** La représentation organisée l'année dernière par Mme Scribe, au profit d'une œuvre de bienfaisance, sera remplacée cette année par un concert qui aura lieu le mercredi 21 avril, à 8 heures du soir, et dans lequel on entendra Mme de Sparre, la princesse Labanoff, Mlle de Tournemine ; Mmes de Kalergi, de Grandval ; MM. Dutillay, David, etc.

*** Le *Benvenuto Cellini*, d'Hector Berlioz, a été représenté pour la première fois, le samedi 20 mars, à Weimar, et la seconde représentation en a eu lieu le 24, le jour même où Berlioz inaugurait la nouvelle Société philharmonique à Exeter-Hall. On sait que son œuvre a été montée sous la direction de Liszt, qui s'est chargé lui-même d'en annoncer le succès à l'auteur, dans une lettre dont nous sommes heureux de pouvoir transcrire le passage suivant : «Honneur aux maîtres cisleurs! Gloire aux » belles choses et place pour elles! *Benvenuto Cellini*, représenté hier ici » (samedi 20 mars), restera debout et de toute sa hauteur. C'est sans *puff* » qu'on peut informer de son succès Londres et Paris. Je remercie bien » sincèrement Berlioz du noble plaisir que m'a procuré l'étude attentive de » son *Cellini*, qui est l'une des plus puissantes œuvres que je sache. C'est à » la fois de la ciselure splendide et de la statuaire vivante et originale. » L'exécution, nonobstant quelques défectuosités de détail et le nombre » trop restreint des choristes dont je dispose, n'aurait pas mécontenté » l'auteur. L'orchestre en masse s'est parfaitement conduit en cette cir- » constance, et la plupart de ses membres ont témoigné hautement et leur » respect et leur admiration pour cette magnifique partition. »

*** L'inauguration du nouveau temple israélite, situé rue Notre-Dame-de-Nazareth, a eu lieu jeudi dernier. La cérémonie a commencé par un solo d'orgue et un hymne à trois voix avec chœur, d'une admirable facture, dont la composition est due au talent de M. Halévy. L'exécution en a été fort remarquable.

*** Une matinée de musique de chambre et un concert avec orchestre ont été donnés, dimanche et mercredi, par l'Association des artistes musiciens, dans la salle Bonne-Nouvelle. Dans notre prochain numéro, nous parlerons de ces deux belles séances avec l'intérêt qu'elles méritent.

*** La Société Sainte-Cécile donnera, le vendredi-saint, 9 avril 1852, à huit heures du soir, salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 *bis*, un concert extraordinaire, dans lequel on entendra : 1° Ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck ; 2° *Sanctus de la Messe de Sainte-Cécile*, de M. Ad. Adam ; 3° *Psaume*, de Marcello, chanté par Mlle Vavasseur ; 4° symphonie en *la*, de Beethoven ; 5° air, trio et chœur de l'oratorio *Elie*, de Mendelssohn ; 6° *Ave verum*, de Gounod ; 7° fantaisie pour piano, orchestre et

chœur, de Beethoven. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers. Les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Voici le programme de la séance de musique de chambre, donnée par Mlle Charlotte de Malleville, mardi soir, 13 avril, dans la salle de M. Pleyel, 22, rue Rochechouart : — 1° concerto en *ré* mineur, de Mozart, accompagné en double, quatuor; 2° air de *Joseph*, chanté par M. Lefort; 3° variations, de Mendelssohn, pour piano et violoncelle; 4° andante et scherzo du sextuor, d'Onslow, pour piano, flûte, cor, clarinette et basson; 5° fragments de la sonate, piano et violon, de Beethoven, dédiée à Kreutzer ; 6° air de *Jeanne-d'Arc*, chanté par M. Lefort; 7° trio, pour piano, clarinette, alto, de Mozart; 8° aria varié, de Hændel; bagatelle en *mi* bémol, de Beethoven. — On entendra MM. Maurin, Mas, Lebouc, Casimir Ney, Gouffé, Dorus, Leroy, Mingal, Verroust et Jules Lefort.

*** Le 8 de ce mois, jeudi saint, il y aura grand concert spirituel au Jardin-d'Hiver. On y exécutera la Messe d'Adolphe Adam, l'*Ave verum*, de Mozart, et un morceau religieux de Ferdinand Schlosser. Ce jeune compositeur, qui a une fort bonne voix de basse, se fera entendre à cette solennité dans un duo de sa composition, avec Mlle Mondutaigny.

*** M. A. Ropiquet, maître de chapelle à l'église paroissiale de Saint-André, fera exécuter le dimanche de Pâques, à onze heures très-précises, une messe en musique de sa composition avec le concours de nos premiers artistes ; au salut à trois heures, *Aveverum*, chœur à trois voix, *Ave Maria*, solo (avec accompagnement d'alto).

*** Mlle Gras, 1er prix du piano du Conservatoire et élève de F. Lecouppey, donnera un concert dans la salle Herz, le samedi 17 avril.

*** Mme Gaveaux-Sabatier donnera un concert le jeudi 22 avril, à huit heures du soir, dans la salle Herz.

*** C'est avec regret que nous annonçons que le concert que Mlle Graever devait donner le 5 avril n'aura pas lieu, à cause de la maladie de sa sœur.

*** Le second concert de Léopold de Meyer est fixé au 19 avril.

*** Charles Dancla, le célèbre violoniste, donnera, le 6 avril, à 8 heures du soir, un concert dans la salle Pleyel.

*** Samedi, 17 avril, salle Sainte-Cécile, concert donné par Mme L. Farrenc.

*** Trois séances de musique pour piano et orchestre, spécialement consacrées à l'exécution de concertos de Mozart et de Beethoven seront données les mercredis 14, 21 et 28 avril, à 8 heures du soir, dans la salle de l'Association des artistes musiciens, par les élèves de M. Stamaty et sous sa direction.

*** Le mois de mars exerce toujours à Paris une redoutable influence, et celui qui vient de finir s'est montré surtout meurtrier. La semaine dernière a vu mourir un de nos artistes les plus distingués, M. Alexis de Garaudé, ancien professeur au Conservatoire, auteur d'une foule de compositions musicales, méthodes et traités de tout genre. M. Garaudé ne comptait que 73 années, et sa célébrité datait de si loin, qu'on le croyait généralement plus avancé en âge. Vers la fin de l'année dernière, en rendant compte de son voyage en Espagne, nous avons donné de ses travaux et de son mérite une appréciation à laquelle nous croyons devoir renvoyer nos lecteurs.

*** Mme la comtesse Merlin a succombé mercredi dernier à une longue et douloureuse maladie. Les arts et la société perdent en elle une des femmes les plus renommées par ses talents, son esprit et sa beauté. Elle était née à la Havane, et sortait d'une des meilleures maisons de la Nouvelle-Espagne. Musicienne excellente, elle avait longtemps chanté avec un grand succès. Ses mémoires, écrits par elle et publiés en trois volumes in-8°, renferment des souvenirs personnels mêlés à l'histoire de son pays.

*** M. Cavé, ancien directeur des beaux-arts au ministère de l'intérieur, récemment nommé directeur des palais nationaux et des manufactures au ministère d'État, vient d'être enlevé par une mort subite. Collaborateur de M. Dittmer pour un ouvrage qui obtint du succès, les *Soirées de Neuilly*, il avait écrit dans le *Globe*, fait jouer au Grand Opéra le ballet de la *Tentation*, et à l'Opéra-Comique, le *Diable à Séville*, dont Gomis composa la musique.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 31 mars. — Un concert au bénéfice des pauvres vient d'être donné par la Société philharmonique. M. et Mme Deloffre et M. L. Pilet formaient la partie instrumentale de ce concert, qui avait attiré un nombreux et brillant public. Mme Deloffre, charmante à double titre, a exécuté sur un magnifique piano d'Érard, envoyé exprès pour cette soirée, la fantaisie de Prudent sur *Lucie de Lammermoor*, et, avec M. Deloffre, un duo sur les motifs de la *Favorite*, d'Osborne et de de Bériot. Venait ensuite un solo de violoncelle de M. Pilet, et après un solo de violon, composé par M. Deloffre sur des motifs de l'*Elisire d'amore*, violon et violoncelle se sont réunis dans un magnifique duo sur des thèmes du *Pirate*. Les trois artistes ont obtenu un succès bien légitime, en faisant un acte méritoire et désintéressé. La partie vocale était confiée à Mme Labarre, dont la voix sympathique et la méthode parfaite ont obtenu les suffrages unanimes du public. Un artiste arrivé le matin, Ed. Lhuillier, est venu égayer l'auditoire par sa verve comique : ses spirituelles compositions ont été accueillies avec faveur et bissées.

*** *Rouen*. — Dans le concert au profit des pauvres qui a eu lieu dans la grande salle de l'hôtel-de-ville, un jeune ténor, M. Durand, s'est fait applaudir en chantant deux jolies romances de M. Dassier, le *Rêve du page* et *Mon pilote est l'amour*. Les organisateurs du concert ont exécuté, sous la direction de M. Réthaller, deux ouvertures, celle du *Chaperon* et celle de *la Sirène*, après lesquelles ils ont reçu de leurs auditeurs les plus vifs témoignages de sympathie.

*** *Carcassonne*, 27 mars. — La Société philharmonique de cette ville, bien que comptant à peine une année d'existence, a réalisé très-dignement les espérances de ses fondateurs. Grâce à son habile chef d'orchestre, M. Teysseyre, ancien élève du Conservatoire de Paris et directeur de l'école gratuite de chant, elle est parvenue à monter en quelques mois le *Désert* et le *Stabat*, de Rossini, lequel sera exécuté dans un prochain concert. Plusieurs amateurs ont bien voulu se charger des solos. L'organisation de cette Société n'est pas seulement un avantage local; c'est aussi un concours assuré d'avance aux artistes qui visitent le midi de la France, et qui trouveront dans son sein d'utiles auxiliaires, toujours prêts à les seconder dans l'occasion.

*** *Grasse (Var)* — La *Favorite* vient d'être jouée ici avec un ensemble remarquable. Tous les rôles, excepté ceux de Léonor et d'Inès, étaient remplis par des amateurs ; c'étaient aussi des amateurs qui composaient l'orchestre. Le tout s'est accompli aux applaudissements de 800 spectateurs. Une seconde représentation, retardée par les approches de Pâques, est impatiemment attendue.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 2 avril. — Le théâtre de Sa Majesté a aussi publié son programme, dans lequel nous trouvons les noms de Mmes Sontag, Fiorentini, Ida Bertrand, Marie et Sophie Cruvelli, Johanna Wagner; de MM. Gardoni, Pardini, Mercuriali, Calzolari, Negrini, Belletti, Ferlotti, Susini, de Bassini, Ferranti, et des deux Lablache. L'orchestre est toujours conduit par Balfe. La danse a pour représentantes Mmes Cerrito, Guy Stephan, Rosati. L'ouverture du théâtre a eu lieu jeudi 1er avril par *Maria di Rohan*. Tous les artistes ont reçu le meilleur accueil, mais surtout Ida Bertrand, chargée du rôle de Gondi. A son entrée, les bravos l'ont saluée ; on a bissé sa *ballata*, ainsi que l'adagio chanté par elle au second acte. — Le théâtre italien de Covent-Garden a ouvert également par le même ouvrage, dans lequel chantaient Mme Castellan, Mlle Seguin, Ronconi, Polonini, Rommi, Soldi et Tamberlik.

*** *Bâle*. — Ernst, le célèbre violoniste, a donné ici son premier concert, dimanche 21 mars. L'enthousiasme a été des plus vifs. Tout le public lui a demandé un second concert avec instance ; mais des engagements contractés avec d'autres villes, notamment Zurich et Saint-Gall, l'ont empêché de répondre immédiatement à ce vœu. Ce n'est qu'à son retour qu'il pourra se faire entendre une seconde fois.

*** *Berlin*. — Le concert qui a eu lieu à la cour sous la direction de Meyerbeer, a fourni à deux harpistes distingués, M. Kruger, de Stuttgart, et M. Thomas, de Londres, l'occasion de se faire applaudir. En témoignage de sa satisfaction, le roi a fait remettre aux deux éminents artistes une bague enrichie de diamants. — M. de Hulsen a été nommé définitivement intendant général des théâtres royaux.

*** *Prague*. — Dans un concert pour les pauvres, Mme Sontag a obtenu un véritable triomphe. Une pluie de bouquets est tombée aux pieds de la cantatrice, à son entrée dans la salle, et s'est renouvelée après chaque morceau et à la fin de la soirée. Dans un de ces morceaux, les chœurs ont été chantés par un certain nombre de dames de la noblesse. L'empereur Ferdinand et l'impératrice Marie-Anna assistaient à cette solennité.

*** *Dresde*. — On a repris un opéra de Weber, *Sylvana*, qui était autrefois en grande faveur.

*** *Schwerin*. — On annonce pour le 31 mars la représentation du *Prophète*; Mlle Wagner chantera le rôle de Fidès.

*** *Saint-Pétersbourg*. — La saison musicale s'est terminée avec le plus grand éclat par une dernière représentation de *Sardanapale*, opéra en 5 actes de Giulio Alary, ordonnée par l'empereur lui-même. Le succès de cette œuvre a justifié la faveur faite à l'auteur, par la volonté expresse du Czar. Un ukase impérial interdit de donner à Saint-Pétersbourg tout ouvrage qui n'a pas été joué en France, en Angleterre, en Italie ou en Allemagne. La partition inédite du *Sardanapale*, d'Alary, a été l'objet d'une exception qui a valu à notre jeune compositeur une véritable ovation. A toutes les représentations, plusieurs morceaux dans chaque acte ont été redemandés avec enthousiasme. Mario, dans le rôle magnifique de Sardanapale ; Mlle Grisi, dans celui de Myrrha, se sont surpassés. Ronconi, Formes et Tagliafico ont contribué à l'admirable ensemble avec lequel a été exécuté cet ouvrage, pour lequel un luxe magique de mise en scène a été déployé. Les situations fournies par M. Emilien Pacini à l'inspiration du musicien ont permis à ce dernier de tenter des effets tout nouveaux au théâtre. Cet opéra, composé au point de vue de la scène française, contient, dit-on, des beautés de premier ordre.

*** *Vienne*. — Les représentations de l'opéra italien sont fort suivies. Dans *Don Pasquale*, on a surtout applaudi Debassini, et Scalèse, le meilleur bouffe après Lablache. Un ballet nouveau, la *Reine des roses*, par Ferraris, musique du comte Gabrielli, a été froidement accueilli. Mlle Constance Geiger, pianiste, a donné, dans la salle du Théâtre-National, un concert dont le produit est destiné à la restauration du monument de Kotzebue. Le dimanche des Rameaux aura lieu le concert annuel au profit du fonds de pension pour veuves et orphelins. On exécutera le *Samson* de Hændel.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cie RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 15. | 11 Avril 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechère, 191, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Petersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Auditions musicales : Max-Mayer, Mlle Hersilie Rouy, M. Haberbier, Mlle Louise Mattmann, Société Sainte-Cécile, etc., par **Henri Blanchard**. — Philosophie de la musique (suite et fin). — Vivier, par **Adolphe Adam**. — Nouvelles et annonces.

AUDITIONS MUSICALES.

M. Max-Mayer. — Mlle Hersilie Rouy. — M. Haberbier. — Mlle Louise Mattmann. — Société Sainte-Cécile — M. Gustave Péronnet.

Un des plus humoristiques analyseurs de nos pièces de théâtre disait dans un de ses feuilletons : « L'amoureux est un jeune Allemand qui se nomme Hermann, car toute pièce dont la scène se passe en Allemagne offre souvent, sinon toujours, un personnage du nom d'Hermann. » Il en est de même des Mayer ou Meyer et des Max, diminutif de Maximilien, qui sont fort communs en Germanie, ainsi que nos Durand et nos Dupré en France, ce qui n'empêche point M. Max-Mayer de posséder un talent distingué sur le violon, et de l'avoir prouvé dans le concert qu'il a donné chez Herz le 3 avril. Mlle Vazelle-Martin possède aussi, elle, une voix qu'on pourrait comparer, par une figure un peu hardie, à une broche ornée de toutes les perles de la vocalisation, mais à laquelle il manquerait celle du milieu, ou le diamant qu'on nomme l'âme musicale; et cependant nous avons cru voir scintiller quelques éclairs de sensibilité dans le bel air de *Casta diva* et celui de la *Fée aux roses* qu'elle a fort bien chantés.

Mlle Cécile Crémont, autre jeune cantatrice en expectative de célébrité, a fort bien dit aussi, au concert de M. Charles Dancla, le *Lac*, de Niedermeyer, comme elle a chanté d'une manière poétique et dramatique le grand air du *Freischütz* au concert donné par M. Gouffé.

Dans la collection des Dancla, plus ou moins Arnaud, Léopold, etc., M. Charles Dancla se dessine par son droit d'aînesse et son individualité artistique, qui le place parmi nos meilleurs violonistes. On désire, en l'écoutant, qu'il mûrisse un peu, pour lui voir perdre cette irritabilité nerveuse, ce qui lui permettra d'asseoir le son plus largement, sans lui faire perdre, il faut l'espérer, la légèreté d'archet, le trille, la sensibilité, le *brio* qu'il possède au plus haut degré. Il a dit une symphonie concertante de sa composition avec son frère Léopold, qui l'a secondé en *alter ego*, et puis deux fantaisies originales délicieusement exécutées par l'auteur, surtout celle en *ré*, avec la quatrième corde du violon principal montée un ton plus haut, ce qui donne à cette partie de l'instrument une brillante sonorité.

Mlle Hersilie Rouy, qui n'entend pas qu'on plaisante sur son prénom antique, Mlle Rouy donc, qui fait partie du corps des pianistes sur lesquels nous sommes forcé de retomber... ou plutôt de revenir avec plaisir, Mlle Rouy a donné, comme tout virtuose qui en a le droit, son concert, qui mena.... c'est-à-dire qui promet de devenir annuel.

Mlle Rouy n'a pas de style; elle les essaie tous. Avant de se livrer à la grande *valse de bravoure*, de se plonger dans le *délire* d'une étude dramatique et de nous favoriser d'un *aveu* en tendre, et douce, et suave mélodie, Mlle Rouy s'était abandonnée aux charmes d'un dialogue musical avec MM. Blanc et Papin dans un trio de Beethoven, et avait résolument abordé la *grande sonate pathétique* du même compositeur. Mlle Rouy a joué toutes ces choses de musique légère et sérieuse en pianiste éclectique, en soliste suffisante et qui plaît, et qui tient à prouver, par une exécution rationnelle de la musique des grands maîtres du piano, qu'elle professe fort bien cet instrument.

Ah çà, mais, décidément, c'est une chose grave, importante, que le pianiste, dans l'ordre social. C'est ce dont on a pu se convaincre au concert donné, dans la salle Pleyel, par M. Haberbier, qui ne tendait rien moins qu'à mettre à néant, disait-on, le doigter soi-disant rationnel des Thalberg, des Liszt, des Prudent, etc., et d'y substituer des procédés exceptionnels dans l'art de jouer du piano. Voici le fait : M. Haberbier, dont le nom signifie en allemand bière d'avoine, et se prononce Haberbir, est un Prussien de Kœnigsberg, âgé de près de quarante ans, qui joue du piano comme tous ceux qui en jouent bien; seulement, il fait avec les deux mains de certains traits qu'une seule main pourrait exécuter, et donne par là plus d'intensité au son, surtout aux trilles, qui, frappés ainsi par les deux doigts appelés indicateurs, ont plus de force et d'éclat; mais les deux mains, employées de la sorte à parfaire un passage, un trait, doivent se passer alors d'accompagnement, d'harmonie, ce qui, à la rigueur, n'est pas un grand inconvénient, car l'harmonie trop continuellement complète produit la monotonie et l'ennui sur cet instrument.

M. Haberbier est compositeur-arrangeur, et ne paraît pas tenir excessivement à ne jouer que de sa musique. Dans la première soirée musicale qu'il a donnée chez Pleyel, le samedi 3 avril, il a fait entendre à ses auditeurs une fantaisie pittoresque intitulée : *Souvenirs de Norvége*, sur des chansons populaires de ce pays; puis un fragment de la fantaisie de Thalberg sur la *Sonnambula*; puis la *Fontaine*, étude imitative, qui ne justifie pas trop son titre; et puis l'ouverture de *Guillaume Tell*, arrangée par lui, et l'on pourrait dire, ce nous semble, un peu par Liszt, qui peut réclamer, dans cet arrangement, les honneurs de la collaboration. Au reste, l'exercice digitigrade employé dans ce morceau par le pianiste prussien lui fait trouver de beaux effets qui permettent de bien apprécier l'effet du nouveau procédé. Dans son *Souvenir de Danemarck*, M. Haberbier déploie dans ce chant national, qui est la *Marseillaise* des Danois, une force, une énergie harmonique qui a provoqué de chauds applaudissements partant d'un auditoire féminin surtout, et qui paraissait assez bien disposé à l'enthousiasme. Pas besoin n'est de dire que la salle regorgeait d'artistes qui s'oc-

cupent de l'art de jouer du piano. On ne marchait que sur des pianistes : pour moi, j'en avais deux qui me flanquaient de droite et de gauche, et qui ne m'ont pas paru très-empressés d'adopter le doigter Haberbier.

Et pour continuer de traiter la question pianistique, qui ne nous paraît pas près d'être épuisée, nous dirons que le piano qui résume toute musique ne doit pas être considéré comme un but exclusivement instrumental, mais bien comme moyen d'exprimer des sentiments par l'harmonie et la mélodie, autant que cela se peut. En faire saillir le son nourri, soutenu, rond, puissant, expressif, et pas trop étouffé par l'accompagnement, telle est l'étude à laquelle doit se livrer tout pianiste qui veut impressionner ses auditeurs et s'en faire écouter. C'est à ce résultat qu'arrive Mlle Louise Mattmann. En ne citant que deux morceaux des écoles classique et moderne qu'elle a exécutés au concert qu'elle vient de donner dans la salle Sainte-Cécile, samedi dernier, on est convaincu que c'est une mission qu'elle se croit appelée à remplir dans ce monde musical. Elle élève la musique moderne à sa hauteur et s'élève à la hauteur des inspirations de nos grands maîtres. Dans le morceau intitulé : LES CHAMPS, de Prudent, ses doigts sont les interprètes de tous les frémissements de la nature; elle fait bruire l'idylle vraie à vos oreilles, les chants du villageois; elle peint, par des sons limpides et fuyants, le ruisseau murmurant; vous croyez sentir et respirer la fraîcheur de la brise matinale; et puis vous entendez les rires joyeux et confus des oiseaux qui s'endorment en gazouillant aux approches mystérieuses du soir : c'est tout ce que Théocrite, Thomson et Gessner nous ont peint de plus frais.

Voyez maintenant Louise Mattmann s'emparer de l'œuvre 27e de Beethoven qu'elle fait sienne, de cette sonate en *ut* dièze mineur que tant de pianistes essaient de comprendre et de faire comprendre à leur auditoire; de cette sombre élégie qui exhale toutes les douleurs de l'âme, toutes les tortures de la passion, les affres du désespoir et de la mort. La jeune virtuose n'appelle point à son secours les images poétiques comme nous sommes obligé de le faire ici. C'est par tout son système physiologique pantelant, c'est par le son ému, vibrant de la voix humaine qui s'échappe de chacun de ses doigts, qu'elle procède, qu'elle se fait l'égale, la sœur, la confidente de Beethoven, qu'elle pleure et se désespère, et crie harmonieusement avec lui. S'associer ainsi corps et âme aux inspirations du génie, c'est prouver qu'on en a soi-même, qu'on a reçu en naissant ce triste et beau don du ciel.

Nous félicitons Mlle Mattmann de n'avoir pas dit le *scherzo*, cette leçon d'harmonie en petites suspensions syncopées, qui vient intempestivement interrompre les deux parties homogènes de ce drame musical si passionné. C'est une preuve de goût français dont il faut lui savoir gré : cela prouve que le talent sérieux peut s'allier à l'esprit, au tact d'une juste appréciation.

Dans son concert spirituel et de clôture, la *Société Sainte-Cécile* a fait un bel adieu musical à sa clientèle, à son public; car cette association vraiment artistique peut dire maintenant qu'elle a son public. La belle préface de l'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, a ouvert la séance; puis les choristes ont dit avec ensemble et religiosité la *Prière*, de Beethoven, entendue pour la première fois à Paris. Mlle Vavasseur a chanté d'un style classique et pur un psaume de Marcello. Un *O salutaris* et un *Sanctus* pompeusement instrumentés, et faisant partie de la messe de Sainte-Cécile composée par M. Adam, ont été fort bien exécutés aussi. La symphonie en *la*, ce grand drame instrumental de Beethoven, a été jouée par l'orchestre d'une manière admirable : on a *bissé* l'andante, ce chef-d'œuvre de mélodie qui est de ce genre de musique avec lequel en fonderait une religion, comme disait l'abbé Arnaud, dans le dernier siècle.

Les fragments de l'oratorio d'*Elie*, se composant d'un air, d'un trio et d'un chœur délicieux, ont été dits avec beaucoup de charme et d'ensemble, et ont fait apprécier le vrai style religieux, antique et moderne tout à la fois de ce genre de musique, si bien traité par Mendelssohn; puis est venu un bel *Axe verum* de M. Gounod, dont le solo a été chanté par M. Masset d'une manière large et puissante, et de ce style *di chiesa*, qui repose un peu les oreilles de la musique trop à la mode de *casino e di ballo*. Le compositeur, le chanteur et l'exécution de ce morceau, tout empreint d'une noble mélancolie, ont été honorés du *bis*, comme l'andante de la symphonie de Beethoven. Cette similitude d'effet n'est pas un médiocre suffrage.

La fantaisie pour piano, orchestre et chœur, de Beethoven, a paru longue, longue, oh! mais longue!... à ce point que si on l'avait *bissée*, il nous semble que nous y serions encore.

La cité phocéenne et méridionale a cet avantage sur Paris, selon nous, qu'elle prend plus tôt ses quartiers d'été que dans notre capitale des arts. On nous écrit de Marseille que *les chants ont cessé* au CERCLE LYRIQUE de cette ville, et que la saison des concerts est terminée. On nous assure, et nous ne voyons nul inconvénient à le répéter, bien que ce soit un nouveau nom à enregistrer parmi ceux des pianistes *célèbres*, que M. Gustave Peronnet, lauréat du Conservatoire de Paris en 1845, a joué d'une manière remarquable, dans le dernier concert de cette réunion musicale, le septuor de Hummel et différents morceaux de Prudent. Que répondre à cela? Ceci : qu'il n'y a rien de changé en France, comme on l'a dit si ce n'est qu'il n'y a qu'un Français habile pianiste de plus.

HENRI BLANCHARD.

PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE.

Suite et fin (1).

Après l'exécution du motet de Palestrina, et lorsque l'émotion de l'auditoire permit à M. Fétis de reprendre la parole, il continua en ces termes l'exposition de son système de la théorie du beau en musique :

« La musique religieuse appartient sans nul doute à la conception idéale combinée par l'effort de l'imagination avec le sentiment que la plupart des hommes portent au fond du cœur de la grandeur et de la bonté infinie de Dieu. La pensée seule ne peut atteindre à ce que vous venez d'entendre : sans la foi, la pensée ne parviendra jamais à faire de la musique d'église qui puisse entrer en parallèle avec les œuvres du grand artiste que l'école romaine a proclamé son chef et son modèle. Inconnue dans l'antiquité, née avec le christianisme, la foi, sentiment indéfinissable qui n'est pas seulement la croyance à des mystères incompréhensibles, mais où se mêlent aussi des expansions de crainte et d'amour; la foi, dis-je, est la source véritable de la musique religieuse : si elle n'inspire l'artiste, l'œuvre ne réalisera pas son objet. Dans les messes, dans les motets, dans les hymnes de Palestrina, cette foi est austère, et son expression atteint les proportions les plus grandes, parce que la passion humaine n'y a pas d'accès; mais après lui, une révolution générale se fit dans l'art, et la musique destinée à l'église en ressentit les effets.

» Jusqu'aux derniers jours de Palestrina, l'harmonie, inhérente à la tonalité, avait toujours eu un caractère de repos, parce que l'art n'y avait admis que des agrégations consonnantes de sons, ou des dissonnances facultatives que la fantaisie des artistes employait ou négligeait à volonté, sans qu'il en résultât de modification tonale. J'ai dit en cent endroits comment, dans les dernières années du XVIe siècle, Claude Monteverde, compositeur de l'école vénitienne, trouva par instinct l'harmonie attractive qui donne naissance à la nécessité de résolution, et conséquemment engendre le mouvement et la cadence des phrases. Avec cette harmonie fut trouvé l'accent passionné qui n'existait pas auparavant, car cet accent ne peut se trouver que dans l'attraction ascendante ou descendante des sons, et dans leur mouvement résolutoire. Une tonalité nouvelle et d'un système complétement différent de celle qui avait servi de base à la musique jusqu'à cette époque; la transition d'un ton à un autre; l'abandon progressif des combinaisons formales, pour la nouveauté de l'expression sentimentale et passionnée;

(1) Voir les numéros 12 et 14.

enfin, la création du drame musical avec ses conditions nécessaires de la cantilène, du récitatif et de l'instrumentation : telles furent les conséquences des hardiesses de Monteverde.

» La musique d'église ne put se soustraire aux influences de ces nouveautés. Insensiblement le caractère religieux grave et pur s'altéra et fit place aux combinaisons d'un style faux appelé *style concerté*, puis à l'invasion de l'expression sentimentale et passionnée. Je regrette, Messieurs, que les limites de cette séance ne me permettent pas de vous faire entendre les monuments des transformations multipliées dont se compose l'histoire de la musique d'église depuis la fin du XVIe siècle. Vous y remarqueriez les premières luttes du sentiment et de l'idéal religieux avec les tendances passionnées de l'humanité, les égarements de celles-ci, çà et là les victoires du génie contre les dépravations du goût. Ainsi vous verriez le beau se produire dans la musique religieuse par l'expression pathétique aux époques qui semblent lui être les moins antipathiques, par exemple dans les psaumes de Marcello, au commencement du XVIIIe siècle, plus tard dans quelques morceaux de Pergolèse, dans quelques cantates spirituelles de J.-S. Bach et dans sa belle messe en *si* mineur ; enfin dans quelques parties du *Requiem* de Mozart, et surtout dans l'*Ave verum* de ce grand homme. Ce dernier morceau me paraît être le plus parfait modèle de l'alliance du sentiment religieux le plus pur avec l'expression tendre d'une sorte de mysticité. C'est une étude pleine d'intérêt que celle du rapprochement du beau au point de vue purement idéal et dévot de la musique de Palestrina et de cette œuvre de Mozart, où l'amour voué à Dieu s'allie au sentiment de sa grandeur et le tempère. Chez ces deux artistes incomparables la pensée est également sublime, bien que dans des directions différentes, et la forme de leurs œuvres, bien que dans des conditions qui n'ont pas d'analogie, offre des types d'une perfection qui n'a pas été dépassée. Je crois donc, Messieurs, devoir vous faire entendre cet *Ave verum* dont je viens de parler, afin que vous puissiez faire la comparaison du caractère du beau dans des ouvrages produits à trois siècles d'intervalle, et dans des conditions très-différentes de tonalité et d'harmonie. »

L'exécution de ce beau morceau, dirigée par M. Fétis, ne laissa rien à désirer, tant pour la justesse que pour les nuances délicates de l'expression. Elle fut saluée par des applaudissements unanimes ; mais, nonobstant le plaisir que l'auditoire en éprouva, l'impression ne fut pas aussi profonde qu'elle l'avait été à l'audition du motet de Palestrina, et l'on comprit ce qu'il y avait de vrai et de profond dans ce qu'avait dit le savant professeur concernant la nécessité de tirer le principe du beau dans la musique religieuse du sentiment austère de la grandeur de Dieu, et non d'une expansion d'amour où pénètre toujours quelque chose des passions humaines.

Reprenant ensuite la parole, M. Fétis continue en ces termes :

« En dehors des deux types du beau dans la musique religieuse dont je viens de vous offrir les deux termes de comparaison, il n'y a plus rien que des formes de convention, et le scandale du drame musical transporté dans le sanctuaire. Ce n'est pas à dire que tous ceux qui se sont égarés dans ces fausses directions n'aient été que des artistes médiocres ; non, non ; des talents de premier ordre y ont épuisé leurs inspirations et leur habileté. Une foi tiède et languissante, la contagion de l'exemple, et surtout la recherche de l'effet à tout prix, ont été les causes de l'erreur des hommes les plus remarquables à ce sujet. Dans le XVIIe siècle, l'esprit de combinaison domine en général les travaux des musiciens qui écrivent pour l'église. Le pédantisme de la forme n'est plus le même que celui qu'on remarquait dans les ouvrages des prédécesseurs de Palestrina, mais il n'est pas moins despotique. On n'écrit plus qu'à deux, trois, quatre, cinq ou six chœurs qui se concertent et se réunissent à de certains moments, et qui, placés à divers endroits de l'église, se partageaient l'attention et rendaient toute dévotion impossible. L'objet important, le beau, comme manifestation de la pensée et du sentiment, ne préoccupait pas les artistes.

» Au XVIIIe siècle, toutes ces combinaisons ont disparu ; les instruments ont fait invasion dans l'église ; le style du concert et du théâtre règne sans obstacle dans le service divin, et la messe est comme qui dirait de *la comédie à ariettes*, car il faut que les chanteurs fassent entendre tour à tour leur air à roulade. Quelques rares génies résistent à cet entraînement de mauvais goût ; mais ceux-là tombent dans l'expression pathétique et dramatique. Le XIXe siècle fait justice des emprunts faits à la guinguette pour l'église ; mais quelques hommes d'un talent considérable ne s'aperçoivent pas du nouvel égarement où ils se laissent entraîner en repoussant le *point-neuf* de la musique religieuse. Ils rappellent l'art à des formes plus nobles et plus pures ; mais tout l'attirail du grand opéra est transporté par eux dans la maison de Dieu. Les textes sacrés sont morcelés, répétés à satiété, et ne sont plus que le prétexte du travail fantastique du musicien. Que si vous oubliez que vous êtes à l'église, que vous y êtes venu pour prier Dieu, et que la musique qui frappe votre oreille devait avoir pour objet d'élever votre âme vers le créateur ; que si vous oubliez tout cela, dis-je, vous admirerez l'habileté de l'artiste à combiner des sons sans but déterminé, ou à trouver des beautés qui seraient dans tout leur éclat, si elles se produisaient au théâtre au lieu de se faire entendre à l'église.

» Messieurs, vous vous rappelez que cette séance a pour objet de rechercher quels sont les caractères du beau dans la musique, particulièrement quand le génie de l'artiste n'a point eu de programme et s'est abandonné à toutes les inspirations de l'idéal. Nous ne serez donc pas étonnés de me voir écarter la musique du drame des considérations que j'ai à compléter, car ce sujet seul exigerait une longue séance qui viendra peut-être à la suite de celle-ci. Je vais donc examiner comment le beau se produit dans l'idéal pur, ce qui n'a lieu que dans la musique instrumentale.

» Qu'est-ce donc qui détermine les inspirations de l'artiste lorsqu'il compose une œuvre de ce genre ? Ici, point de synthèse entre la pensée et le monde extérieur, point d'objet déterminé ; l'idéal, l'idéal pur. Supposons donc qu'au moment de la création, le compositeur ne soit impressionné par aucun mouvement passionné ; que, sans joie, sans tristesse, sans amour, sans jalousie, il éprouve cependant le besoin de manifester sa force d'invention : le sentiment étant en quelque sorte inerte, la pensée seule agira. Cette pensée serait la création absolue si l'artiste ne se souvenait de l'effet des sons dans leur succession et dans leurs divers modes d'agrégation. Le compositeur se trouve donc seul en face de sa pensée, et c'est de lui seul aussi que sortent tous les développements d'une première phrase trouvée. Cette phrase, nous nous en souvenons, n'est pas née sous l'empire d'une affection quelconque ; elle est plus ou moins simple ; peut-être même n'y a-t-il rien en elle qui la rende remarquable au premier abord. C'est dans la spontanéité du génie de l'artiste qu'elle trouve immédiatement le complément qui la transforme en période. A peine cette période est-elle formée qu'elle fournit à l'imagination le plan de tous ses développements, et que naissent comme par enchantement les épisodes qui réveillent l'attention de l'auditoire et jettent de la variété dans la composition. Revenant sur elle-même, la phrase première se transforme en passant d'un instrument à un autre, et s'enrichit progressivement d'une infinité de détails, jusqu'à ce que toutes les phases du développement de l'idée s'étant succédé, l'œuvre est complète et arrive à la conclusion. Le beau, ainsi conçu, vient uniquement de la faculté d'imaginer, secondée par la raison qui pose les bornes, et par le goût qui préside aux moindres détails.

» Il est un autre genre de beauté dans la composition dont la source première est dans une affection quelconque de la *sentimentalité*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, car le compositeur ne sort jamais de lui-même pour trouver le sujet de son œuvre. Sous une impression joyeuse, ou mélancolique, ou tendre, ou douloureuse, il imagine une phrase qui exprime la disposition de son âme. De même que dans l'ouvrage dont j'ai parlé précédemment, cette phrase se complète, se développe, s'enrichit d'épisodes, et arrive à quelque péroraison chaleureuse qui en est la conclusion.

» Quelle est la différence radicale entre les deux genres de beautés

ainsi réalisés? La voici : dans la première composition, tout est sorti de la pensée; dans l'autre, il y a eu action réciproque de la pensée sur le sentiment et de celui-ci sur elle. Le premier genre de beauté résulte donc de la production et de la contemplation de l'idée en elle-même; l'autre tire sa force principale des mouvements passionnés de l'âme et des ressources que l'imagination y a puisées. Le beau révélé par la première composition fera naître l'admiration et versera dans l'âme une douce satisfaction; mais l'autre produira des impressions plus vives et arrachera des exclamations involontaires d'enthousiasme. »

M. Fétis cite alors, comme un modèle parfait du premier genre de musique instrumentale, le quatuor en *sol* de Haydn, qui commence par une phrase donnée au violoncelle seul, et, comme type du second, le beau quintette en *sol* mineur de Mozart, considéré à bon droit par les artistes comme un prodige de génie et de sentiment. Les deux premiers morceaux de ces belles œuvres sont exécutées d'une manière remarquable par MM. Lauterbach, Hageman, Schreurs, Eichter et Müller, et causent une profonde émotion dans l'assemblée. M. Fétis analyse rapidement ce qui, dans chacun de ces morceaux, caractérise le beau, et fait voir que ce beau est purement idéal. A l'égard de la signification que les compositions de cette espèce ont pour ceux qui les écoutent, le professeur fait voir qu'elle est tout entière dans l'âme de l'auditeur, et que celui-ci en fait le programme, suivant son organisation, pendant l'exécution de l'œuvre. C'est là, dit-il, ce qui donne à la musique une incontestable supériorité sur les autres arts.

Ici, le savant professeur cause quelque étonnement à l'assemblée par cette proposition, que dans la musique descriptive et pittoresque même, par exemple, dit-il, dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven, le compositeur n'a pas pour objet l'imitation de la nature. Mais le talent avec lequel il développe cette thèse fait éclater bientôt dans la salle des témoignages d'admiration. « Non, s'écrie M. Fétis, ce n'est pas à ce jeu puéril que s'astreint l'artiste de génie; ce sont les impressions de l'homme lui-même à la vue de la campagne qu'il va vous faire comprendre, mais non les bruits villageois qu'il prendra la peine d'imiter. Il ne dégradera pas son art jusqu'à lui faire exprimer les bêlements des agneaux, les beuglements sortis de l'étable, le hennissement des chevaux, la cadence du fléau sur l'aire de la grange, ou le tic-tac du moulin; mais il aura des rhythmes qui correspondront à la scène champêtre dont votre âme a ressenti plus d'une fois les effets, et ses suaves mélodies vous rappelleront cette situation. Prenons, dit-il, l'*adagio* de cette symphonie pastorale dont les perfections sont connues de tout le monde. Nous n'avons pas ici d'orchestre pour l'exécution de ce chef-d'œuvre; mais il me suffira de vous en faire entendre le début par un double quatuor avec une contrebasse et le piano pour les effets d'instruments à vent. Je n'aurai besoin que de ce commencement pour faire passer dans votre âme la conviction que je suis dans le vrai.

» L'adagio, dont je vais rappeler le commencement à votre souvenir, a pour titre : *Scene champêtre au bord d'un ruisseau*. Quelle est cette scène? Si nous en jugeons par l'impression que fait sur nous la musique, c'est celle d'une agréable et douce solitude, par un beau jour, et lorsque le soleil accable de ses feux, vers le milieu du jour, tous les êtres animés et semble les inviter au repos. Le bruit d'un ruisseau qui murmure et le chant de quelques oiseaux sont, en apparence, les seules voix qui troublent le silence de la solitude; mais avec elles résonnent dans l'âme de l'être humain couché sur le bord du ruisseau ces voix mystérieuses qui ne parlent qu'aux organisations d'élite. Pour le vulgaire, il n'y aurait rien dans tout cela qui eût quelque signification; mais pour celui dont je parle, il y a tout un monde enchanté qui donne la conscience du bonheur.

» Qu'a fait Beethoven sur ce sujet? Il a bien marqué par le rhythme du second violon, de l'alto et du violoncelle, les ondulations du ruisseau dont le mouvement monotone se soutient jusqu'à la fin du morceau; mais ce mouvement, le gazouillement de la fauvette, et ces bruits vagues que la campagne seule fait entendre au milieu du silence, et que rendent admirablement les cors et les bassons, ne sont que les accessoires, que les accompagnements de la sublime mélodie qui, passant tour à tour du violon aux instruments à vent et de ceux-ci au violon, exprime la haute pensée et le sentiment exquis qui domine toute cette composition. Ce n'est pas le tableau de la nature que Beethoven s'est proposé de peindre : ce sont les sentiments inspirés par ce tableau auxquels il nous initie, et lorsqu'après avoir épuisé tout ce que le plus beau génie a pu lui fournir pour remplir cette noble tâche, il arrive à la conclusion. Est-ce son heureuse imitation du chant de la fauvette, de l'appel de la caille et du cri du coucou, est-ce cela, Messieurs, qui vous émeut? Non certes : les exclamations contenues qui parcourent toute la salle en ce moment final sont soulevées par le fragment de la phrase délicieuse que vous avez entendue dans tout le cours du morceau, et qui, redit dans ce moment dans un piano absolu, éveille dans tous les cœurs ce sentiment de bonheur qui est le sujet de l'œuvre.

» On m'objectera sans doute la peinture de l'orage qui, dans le morceau suivant, vient interrompre la danse villageoise du soir, et l'on s'accordera, avec raison, dans l'expression d'une vive admiration pour le talent que l'auteur de la symphonie pastorale a déployé dans ce tableau. Autant que cela était possible, il a lutté avec les difficultés du sujet et en a triomphé. Mais l'admiration même que vous éprouvez pour le talent de l'artiste, dans cette occasion exceptionnelle, vous prouve que vous partagez à votre insu mes convictions, que l'art est dans une condition défavorable lorsqu'il essaie d'imiter la nature, et que celle-ci reste toujours supérieure à l'imitation. L'épisode de cet orage, imaginé par Beethoven, lui était nécessaire pour l'opposition du plaisir qu'il exprime avec tant de verve dans le final de l'œuvre. C'est là qu'il est grand et que l'on reconnaît l'artiste maître de son sujet.

» Peut-être m'accusera-t-on de porter jusqu'au fanatisme ma conviction de la complète indépendance du musicien dans la création de son œuvre, si je vous dis que lors même que le programme lui est donné, il en fait l'accessoire de sa pensée. C'est cependant une vérité que j'espère vous démontrer dans cette séance même par deux exemples assez remarquables. Je les choisis dans ces mélodies de Schubert, si connues de tout le monde, et je prendrai pour exemples la *Sérénade* et le *Départ*.

» La *Sérénade* nous transporte en Espagne. Un amant est sous les fenêtres de sa maîtresse; l'harmonie exprime quelque chose qui ressemble à l'accompagnement d'une guitare; mais ce n'est que l'accessoire du tableau. Le poëte, en écrivant les vers, ne s'est pas même douté de ce que dirait cet homme qu'il avait la prétention de faire parler; il n'a pas su quels accents passionnés transformeraient le sens de ses paroles et les rendraient brûlantes; il a pensé n'écrire que des couplets, et Schubert a fait un poëme. Ces alternatives de tons mineurs et majeurs, moyens vulgaires de l'art, sont devenus par son génie des élans passionnés d'une puissance irrésistible.

» Le *Départ* est un cadre tout tracé en apparence par l'auteur des vers, qui cette fois encore, a pensé n'écrire que des couplets. Un jeune homme quitte la ville où il a trouvé du bonheur et des succès de plus d'un genre. Il n'emporte que de riants souvenirs, et fait gaiement ses adieux à la ville, à son domicile, aux femmes qui ont reçu ses hommages, à celles dont il fut aimé, à tout ce qui lui rappelle des instants de plaisir et de douces émotions. Le trot du cheval était indiqué pour l'accompagnement : Schubert n'a pas manqué d'en marquer l'allure; mais avec quelle élégance il sait la diversifier tout en lui conservant son caractère rhythmique! Quel charme dans l'harmonie et dans la modulation de cet accompagnement! Et pourtant tout cela n'est que le coloris de son délicieux tableau. C'est le bonheur de l'accent trouvé qui fait de cette petite composition une grande et belle chose; c'est la création tout entière sortie de l'âme de l'artiste qui, dans un petit cadre, a su placer un tableau de grande dimension.

» Messieurs, je m'arrête, avec la crainte d'avoir peut-être abusé de

l'attention que vous avez bien voulu m'accorder et de l'indulgence que vous m'avez témoignée. Cependant j'espère trouver mon excuse dans la beauté du sujet que j'ai essayé de traiter devant vous. Persuadé comme je le suis que le beau ne peut être exprimé par l'art que parce que son type existe primitivement dans l'homme, j'ai essayé de vous démontrer que ce type est absolument idéal chez le musicien. Puissé-je n'être pas resté trop au-dessous de ma tâche ! »

VIVIER.

Voici quelques lignes écrites par Adophe Adam sur Vivier à propos de la visite tout récemment rendue par lui à la ville d'Amiens. Nous nous faisons un plaisir de les reproduire dans l'intérêt de nos lecteurs, et comme modèle d'appréciation aussi juste que spirituelle.

Il y a un étrange contraste entre la nature élevée, sévère et sérieuse du talent et le caractère de gaieté et presque de bouffonnerie du célèbre artiste. Mais ce qui distingue Vivier des plaisants de société et des *loustics* d'atelier, c'est que ses plaisanteries, ses mystifications n'ont pas pour but d'amuser les autres, mais de l'amuser lui-même. Enfermez-le dans une chambre tout seul, et il trouvera moyen de se jouer quelque bon tour et de se moquer de lui-même. Maintenant, si nous séparons l'homme de l'artiste, et ce n'est que de ce dernier que nous devons nous occuper, nous trouvons encore deux natures distinctes entre l'exécutant et le compositeur.

Comme exécutant, Vivier ne peut être comparé qu'à lui-même. Il possède une plénitude et une puissance de son incomparables; il joue habituellement dans le ton de *mi* et dans le registre du second cor. Son style est d'une largeur magistrale. Il n'exécute que sa musique, et elle est toute inédite, par l'excellente raison qu'elle ne peut être exécutée que par lui, puisqu'il garde le secret des effets qu'il a inventés et découverts. C'est dans l'exécution de mélodies graves et sévères, quoique presque toujours gracieuses, qu'il trouve ses éléments de succès; mais il sait donner un tel accent à son instrument, qu'il produit quelquefois le plus grand effet avec une simple note filée, remplissant avec une perfection inouïe toutes les insensibles transitions du *pianissimo*, du *rinforzando* et du *decrescendo*. En un mot, Vivier est le plus admirable chanteur du monde, dont la voix est remplacée par le timbre du cor.

Quant à ses effets de doubles, triples et quadruples notes, c'est un mystère que les acousticiens ne peuvent analyser et que les musiciens ne devinent pas. Ceux que rien n'étonne et qui veulent tout expliquer, prétendent que Vivier chante en même temps qu'il pousse l'air dans le tube de son instrument : ceci ne serait déjà pas très-facile ; mais en admettant même cette explication, on ne comprendrait pas davantage qu'il pût chanter trois notes à la fois. Il faut renoncer à comprendre par quels moyens cet effet se produit.

Comme on le voit, Vivier n'exécute guère de difficultés sur son instrument; il ne fait que des impossibilités.

Si nous prenons maintenant Vivier comme compositeur, il ne nous paraîtra pas moins étrange, car ses compositions ne se rapportent à aucune catégorie de morceaux. Ce sont de petites mélodies, qu'il chante en s'accompagnant avec le violon ; mais ce qu'il chante n'est pas exécuté avec la voix telle qu'on l'emploie dans les morceaux de chant : sa voix tient de l'enrouement, du nasillement, de la tête, que sais-je ? Et cela est charmant, doux, plaintif, mélancolique et d'une poésie indicible. Quelquefois Vivier ajoute des paroles à ses mélodies, elles n'en deviennent que plus touchantes; il en est deux ou trois que je n'ai jamais pu entendre sans pleurer. Joignez au charme de ces mélodies l'élégance des modulations harmoniques les plus neuves et les plus variées, et vous vous ferez encore difficilement idée de la perfection de ces petits morceaux, qu'on ne peut se lasser d'entendre.

Pendant le dernier séjour que Rossini fit à Paris, il n'alla pas une seule fois au théâtre et ne voulait entendre aucune espèce de musique. Duprez, qu'il ne connaissait pas, avait été seul admis à lui chanter quelques passages de *Guillaume Tell*. Je demandai un jour à Rossini la permission de lui amener Vivier. — Qu'est-ce que c'est que cela, Vivier ? — C'est un cor qui chante et qui joue du violon. — Ça doit être joli. — Oui, c'est très-joli. — Vous m'en répondez ?... Joue-t-il longtemps ? — Il joue fort peu lorsqu'on l'en prie beaucoup, et quelquefois même il ne joue pas du tout. — Alors, amenez-le moi, je vous réponds que je ne le tourmenterai pas.

Le lendemain, Vivier vint avec moi. Au bout d'une demi-heure de conversation, pendant laquelle Rossini se tordait de rire sur son fauteuil, il pria Vivier de lui faire entendre un petit morceau, puis un second, puis un troisième, et nous ne nous retirâmes qu'à une heure du matin. Mais il fallut promettre de revenir le lendemain, et chaque soir nous y retournâmes jusqu'au départ de Rossini.

J'ai dit que Vivier jouait de préférence pour les têtes couronnées : aussi ne se faisait-il jamais prier pour jouer devant Rossini. Celui-ci ne pouvait se lasser de l'entendre, et moi je profitais de cette bonne fortune, et je me surprends quelquefois à être obligé de désirer qu'un nouveau voyage de Rossini me procure encore l'occasion de jouir du talent de Vivier, car, malgré ma liaison assez intime avec le célèbre capricieux, je ne me rappelle pas l'avoir entendu plus d'une ou deux fois sur le cor depuis cette époque.

AD. ADAM (de l'Institut).

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, pour la réouverture, le *Prophète*.

*** La première représentation du *Juif errant* a été forcément retardée de huit jours. Toutes les mesures prises par la direction pour que ce grand ouvrage fût donné demain lundi ont été dérangées par un de ces petits accidents impossibles à conjurer. La grippe s'est jetée sur la voix d'une cantatrice et l'a réduite au silence dans l'intérêt d'une prompte guérison. Aujourd'hui que la cantatrice chante mieux que jamais, une semaine suffira amplement pour réparer le temps perdu. C'est donc au lundi, 19 avril, que l'apparition du *Juif errant* est fixée. En attendant, la renommée de l'œuvre grandit toujours; que sera-ce quand le public aura passé par là ?

*** C'est seulement dans la journée de dimanche dernier qu'il a été décidé que l'Opéra jouerait le lendemain ; le spectacle se composait de *Vert-Vert* et de la *Xacarilla*. Mlle Dameron chantait le rôle de Lazarille, et on l'y applaudissait sous le nouveau costume qu'elle porte fort gracieusement.

*** Mercredi, la *Favorite* a été jouée. On croyait que Mlle Courtot chanterait le rôle de Léonor pour son second début ; mais c'est Mlle Masson, qui s'en est chargée avec son talent ordinaire. Comme à la précédente représentation du même opéra, Roger s'est montré admirable dans le rôle de Fernand : il l'a chanté de manière à exciter l'enthousiasme ; la salle entière le lui a prouvé par des bravos redoublés.

*** Levasseur, le chanteur célèbre, qui a quitté l'Opéra depuis quelques mois, donne en ce moment des représentations à Brest. Il y a joué avec un égal succès dans les *Huguenots* et dans le *Philtre*.

*** Aujourd'hui à l'Opéra Comique le *Farfadet*, *Madelon* et la *Fête du village voisin*.

*** Mme Darcier avait remplacé Mlle Wertheimber dans le *Carillonneur de Bruges*, et mardi dernier, c'est Mlle Wertheimber qui a remplacé Mme Darcier, en reprenant le rôle de Béatrix, si bien créé par elle. Voilà l'effet des indispositions au théâtre : Mme Darcier se trouvant malade, Mlle Wertheimber s'est gracieusement prêtée à la circonstance, et, comme il faut bien faire les choses, jamais elle n'avait joué ni chanté avec un talent si remarquable. Il n'est pas douteux que le repos, et peut-être aussi que les études du nouveau rôle qu'elle va créer, ne lui aient été grandement profitables. Aussi l'a-t-on chaudement applaudie, saluée de fleurs, et rappelée avec Battaille, Mlle Félix Miolan, Boulo et tous les artistes qui étaient de la fête.

*** L'Opéra-Comique annonce pour mardi prochain la première représentation de *Galathée*, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Barbier et Michel Carré, musique de M. V. Massé. Mme Ugalde jouera le rôle de Galathée; Mlle Wertheimber celui de Pygmalion; les deux autres rôles seront remplis par Mocker et Sainte-Foy.

*** Le *Farfadet*, de compagnie avec *Madelon*, s'établit de plus en plus au répertoire.

*** L'Opéra-Comique a fait relâche jeudi, vendredi et samedi.

***Le vendredi-saint il y a eu relâche à tous les théâtres de la capitale.

*** L'Opéra-National est resté fermé pendant toute la semaine. Il s'agissait avant tout de décider la question qui intéresse le plus l'avenir de ce théâtre. Nous croyons savoir que la nomination de M Jules Seveste, comme directeur, est assurée.

*** Dimanche dernier, la cérémonie de la remise de la barette à S. E. le cardinal archevêque de Bordeaux, par le prince-président de la République, a été l'occasion de l'exécution d'une messe en musique dans la chapelle des Tuileries. C'est M. Adolphe Adam qui avait été chargé d'improviser la partie musicale de la cérémonie en vingt-quatre heures. Comme il était impossible de réunir un orchestre, on l'avait remplacé par un orgue à percussion d'Alexandre et par deux harpes. Les choristes, dirigés par M. Dietsch, étaient au nombre de 36. Mmes Laborde et Printemps, MM. Dufrêne, Bussine, Donzel et Nathan chantaient les solos. Le *Laudate* de la messe de Sainte-Cécile, de M. Adolphe Adam, a été dit par Mmes Laborde et Printemps; un motet de M. Dietsch, par Dufrêne et Bussine; l'*Ave Maria*, de M. Dietsch, par Mme Laborde; l'*O salutaris*, de M. Adolphe Adam, par MM. Dufrêne, Donzel, Bussine et Nathan, le *Domine salvos*, par MM. Dufrêne et Bussine. L'effet général a été des plus satisfaisants : le caractère religieux de l'*O salutaris* a paru vivement impressionner l'auditoire, et l'on a trouvé que la sonorité était considérable, malgré le petit nombre d'exécutants. C'est un avantage local, mais aussi un éloge pour la musique et les chanteurs.

*** Déjà l'année dernière une brillante matinée musicale et dramatique

avait été donnée au profit de l'œuvre des Saints-Anges, institution pieuse, qui ne se soutient que par la bienfaisance, et dont le but est d'élever de jeunes orphelines depuis leur première enfance jusqu'à 21 ans. Demain lundi, une autre matinée, organisée, comme la première, par Mmes de Grammont et de Châteauneuf, aura lieu dans la salle Herz, à deux heures. Les éléments dont elle se compose en garantissent le succès. Henri Herz, qui, depuis son retour en Europe, ne s'est fait entendre qu'une seule fois, a bien voulu consentir à exécuter sa valse intitulée : l'*Ecume de mer*, ainsi que sa polka, la *Californienne*, qu'il a composée à San-Francisco. MM. Ponchard, Géraldy, Mme Taccani-Tasca se sont chargés de la partie vocale, avec M. Malézieux, qui chantera ses plus nouvelles chansonnettes. M. de Cuvillon exécutera un solo de violon, et le jeune Réné Franchomme, cet enfant si digne de son père, des fantaisies sur le violoncelle. Enfin, les *Philosophes de vingt ans*, ce charmant proverbe de Mme Berton, sera joué par Mlle Luther et autres artistes du Gymnase. Les chœurs seront chantés par le choral de Paris, sous la direction de M. Philips. — Prix des places : 10 fr. et 5 fr.

*** Voici le programme du troisième concert qui sera donné par l'Association des Artistes musiciens, le jeudi 15 avril 1852, à 8 heures du soir, dans la salle du Bazar Bonne-Nouvelle (ancien Diorama) : 1. 22e Symphonie (en *sol* mineur) de Haydn. 2. *Pater Noster*, de M. Georges Bousquet, chanté par M. Wartel. 3. *Andante* pour le violon, de Baillot, exécuté par M. Maurin. 4. *Air de Bénionwsky*, de Boïeldieu, chanté par Mlle Rossignon. 5. Concerto de piano (en *ré* mineur), de Mozart, exécuté par Mlle Charlotte de Malleville. 6. *La Pénitence*, mélodie religieuse, de Beethoven, chantée par M. Wartel. 7. Ouverture de *Stratonice*, de Méhul.

*** Le concert-spirituel de bienfaisance donné le jeudi-saint par l'Association des Artistes industriels au Jardin-d'Hiver, a été remarquable d'exécution. Les musiques de plusieurs régiments d'infanterie et de cavalerie, sous l'habile direction de M. Klozé, ont fait grand plaisir dans les morceaux suivants de la messe d'Adolphe Adam : *Kyrie*, *Credo*, *Agnus* et *Sanctus*. Mme Montigny a dit avec un sentiment parfait l'*Ave Maria* de F. Schlosser. La partie de basse-taille était chantée par l'auteur lui-même, dont la voix bien timbrée a produit le meilleur effet. Les applaudissements de l'auditoire ont dû prouver à ce jeune compositeur-chanteur qu'il peut se faire entendre sans aucune crainte. Les chœurs, composés des membres de plusieurs sociétés chorales, ont exécuté avec un ensemble bien remarquable, sous le bâton de mesure que M. E. Delaporte tient parfaitement, plusieurs morceaux et notamment le *Gloria* de Laurent de Rillé. Le lendemain, vendredi saint, une autre solennité du même genre s'est encore accomplie avec plus d'ensemble et de succès.

*** Nous nous empressons d'annoncer que le concert de Mlle Graever aura lieu le 20 de ce mois, dans la salle Herz. Avant cette époque, l'excellente pianiste se fera entendre dans un concert donné par M. Malibran.

*** Mme Hennelle, la cantatrice si distinguée et si renommée pour son talent de *professora*, donnera son concert annuel samedi prochain, 17 avril, dans les salons de Pleyel, rue Rochechouart.

*** Samedi, 17 avril, à 8 heures du soir, salle Sainte-Cécile, aura lieu le concert donné par Mme L. Farrenc, professeur au Conservatoire. On y entendra pour la partie vocale : Mlle Favel, de l'Opéra-Comique, et M. Alexis Dupond ; pour la partie instrumentale: Mme L. Farrenc, piano; M. Maurin, violon; M. Mas, alto ; M. Chevillard, violoncelle; M. Gouffé, contrebasse; M. Leroy, clarinette.— Prix des billets : 6 fr. On peut s'en procurer chez Mme Farrenc, rue Taitbout, 10.

*** L'organiste de l'église Sainte-Valère, M. J. Ganuza, y a fait entendre, le vendredi-saint, un oratorio de sa composition. Le texte n'est autre chose que la paraphrase en vers français des sept dernières paroles du Christ. Quoique l'exécution des solos et des chœurs ait laissé beaucoup à désirer, l'auditoire a parfaitement apprécié le remarquable mérite de l'œuvre du jeune artiste. Elle se distingue par une mélodie facile, abondante, gracieuse, par une harmonie élégante et correcte, enfin par des effets de style expressif bien sentis. Cette partition, qui ne renferme pas moins de neuf morceaux, presque tous développés, promet un compositeur d'avenir.

*** Par une décision en date du 23 mars dernier, le prince Jérôme Bonaparte a nommé organiste du Sénat, M. Edmond Hocmelle, lauréat du Conservatoire, et qui avait obtenu au concours la place d'organiste de l'église des Invalides et de celle de Saint-Thomas-d'Aquin. M. Edmond Hocmelle conserve ses fonctions auprès de cette dernière église.

*** M. Blumenthal, l'excellent pianiste et compositeur, vient de passer par Paris pour se rendre à Londres, où il se propose de rester pendant la saison d'été.

*** Si la justice est due à tout le monde, elle l'est surtout aux enfants. C'est donc avec un grand plaisir que nous rectifions une erreur commise à l'égard du jeune violoniste, Paul Julien. Il est si peu exact que l'artiste précoce joue toujours les mêmes morceaux, que précisément dans le concert dont ce journal a rendu compte, il jouait pour la première fois un quatuor de Beethoven, et le 7e concerto de Rode. Erreur n'est pas faute, lorsqu'elle échappe sans préméditation.

*** Le concert annuel de M. Géraldy aura lieu le 27 avril à 8 heures du soir, dans la salle Pleyel. Nous donnerons dans notre prochain numéro le programme de cet intéressant concert.

*** M. Emile Albert, pianiste, doit donner un concert le 15 avril, à 8 heures 1/2 du soir, dans la salle Pleyel, 20, rue Rochechouart.

*** Le dernier concert de M. Léopold de Meyer aura lieu le 19 avril, dans la salle Herz. Le célèbre pianiste exécutera, pour la première fois, une grande fantaisie sur le *Prophète*, de sa composition, puis son *Souvenir d'Italie* qui paraîtra très prochainement.

*** Mlle Marie Galtier, jeune pianiste âgée de six ans, vient d'arriver à Paris. Nous saurons bientôt à quoi nous en tenir sur le compte de cette petite merveille.

*** Le cinquième concert du Cercle musical aura lieu dimanche 18 avril, avec le concours de trois artistes remarquables, la petite violoniste Camille Urso, Mlle Graever et Mlle Molidoff. Mlle Urso exécutera la fantaisie d'Artot, *Souvenirs de Bellini*; Mlle Graever jouera le concerto en *la* mineur, de Hummel, avec orchestre, et Mlle Molidoff chantera deux airs italiens. M. Malibran fera entendre son ouverture d'*Hamlet*, encore inédite à Paris, et le nocturne de Spohr, pour instruments à vent, redemandé par tous les amateurs de bonne musique.

*** Le concert de Mlle Joséphine Martin aura lieu le 16 avril, salle Pleyel, à 8 heures du soir, avec le concours de M. et Mme Lefébure-Wely, de MM. Offenbach, Lecieux, Balanqué, de l'Opéra-National et Lamazou.

*** Nous voudrions pouvoir transcrire entièrement le programme d'une séance musicale dont la salle Sax a été le théâtre vendredi dernier. Voici du moins le commencement de cette pièce vraiment curieuse : « CONCERT-DÉFI DONNÉ *à tous les violons et tous les pianistes, pour la puissance et la pureté de son, l'énergie, l'expression et le goût*, par M. CORAIL. *Il est parvenu à faire chanter le violon et le piano avec un fini et un charme que la voix humaine ne saurait égaler. Avant de commencer chaque morceau, M. Corail fera une courte explication....* » Cette explication devait dispenser de tout commentaire.

*** M. Provini, le nouveau directeur du théâtre de Marseille, est en ce moment à Paris pour compléter sa troupe, qui se compose déjà d'artistes de premier ordre, tels que Mme Charton et Mlle Lafont.

*** Nous croyons devoir signaler, à l'approche du mois de mai, le recueil de motets intitulé *Mois de Marie*, de Saint-Philippe, composé par A. Adam. Ces chants sacrés seront exécutés dans toutes les églises de Paris.

*** Le dimanche 18 avril, à 2 heures, dans la salle Herz, aura lieu le concert des frères Lionnet, conscrits de la classe de 1851. On entendra, pour la partie sérieuse : Gueymard, Géraldy, Goria, E. Nathan, Lionnet frères; Mlles Nau et Montigny. Pour la partie comique : MM. Levassor, Ravel, Sainville, Grassot, Achard, Hyacinthe, Amant, Lhéritier, Michel, Pellerin, Kalekaire et Augustin. Nos premiers peintres et sculpteurs, voulant donner un témoignage de sympathie aux jeunes bénéficiaires, ont organisé pour eux une tombola composée de lots offerts par les artistes dont les noms suivent : MM. Ary Scheffer, Diaz, Couture, Henri Scheffer, Pradier, Eugène Cicéri, Rousseau, Mélingue, Duran-Brager, Morel-Fatio, Ch. de Luna, Jong-Kind, etc., etc.

*** Voici une lettre qui fait trop d'honneur au caractère d'un artiste pour que nous ne cédions au plaisir de l'insérer. Elle est adressée à M. Gartner, chef de musique au 4e régiment d'infanterie de ligne, par M. Brunell, président de l'association musicale de Lille : — « Monsieur, Votre régiment change de garnison, et l'Association musicale perd en vous un de ses auxiliaires les plus dévoués. Avant votre départ l'Association a un compte à régler avec vous. Les services rendus par votre talent, chacun de nous les connaît et les apprécie ; mais vous avez essayé de nous cacher quelque chose qui vaut mieux encore. Depuis cinq mois, un pauvre artiste de Lille est enchaîné sur un lit de douleur; il ne peut plus faire son service; il est forcé de chômer, et le chômage, pour lui, ce devait être la misère, la faim... Depuis cinq mois aussi, vous allez, chaque soir, prendre la place de l'absent à son pupitre, soit chez nous, soit au théâtre, et le malade touche ses appointement tout entiers, et sa femme et son enfant ne manquent de rien... Là dessus, vous alliez nous quitter, comme si de rien n'était. Ah! monsieur, vous deviez bien penser qu'entre l'Association musicale de Lille et vous, cela ne se passerait point ainsi... L'Association veut, au contraire, vous signaler hautement à l'estime publique et à l'affection de vos camarades. Elle m'a chargé de vous offrir une médaille d'honneur qui vous est décernée par le vote unanime de notre commission administrative. Emportez cette médaille, Monsieur, comme un bon souvenir des artistes lillois; elle doit être pour vous un titre précieux, car elle rappelle à la fois ce que vous valez par le talent, ce que vous valez par le cœur. »

*** En exécution de diverses délibérations du Conseil académique de la Seine et de la Commission municipale, il sera procédé, dans le cours du mois de mai prochain, à la réorganisation du service de l'enseignement musical dans les écoles communales primaires de Paris. Les maîtres de chant chargés d'enseigner dans les écoles seront désormais nommés, comme les autres instituteurs, par le recteur, le Conseil municipal entendu, sur une liste d'admissibilité dressée par le Conseil académique. Pour être porté sur la liste d'admissibilité, il faut : 1° être âgé de vingt et un ans au moins, de trente-cinq ans au plus, à moins qu'on ne soit déjà répétiteur de chant dans les écoles communales ; 2° offrir toutes les garanties de moralité désirables ; 3° présenter un certificat spécial d'aptitude délivré par une commission instituée à cet effet. Cette commission, siégeant à l'Hôtel-de-Ville, commencera les examens le 3 mai prochain. Les candidats sont invités à se faire inscrire à la Sorbonne, au secrétariat de l'Académie, où il leur sera donné communication du programme d'examen dont voici la teneur :

Programme d'examen pour le certificat d'aptitude aux fonctions d'instituteur spécial pour l'enseignement du chant dans les écoles communales primaires de la ville de Paris.

Art. 1er. Questions sur les éléments de la partie obligatoire de l'instruction primaire, telle qu'elle est indiquée par l'art. 23 de la loi organique du 15 mars 1850 (pour les candidats qui ne sont point actuellement répétiteurs de chant dans les écoles communales).

Art. 2. Chant à première vue d'une leçon de solfége sur la clef de *sol* ou de *fa*, au choix du candidat. (1re épreuve de solfége.)

Art. 3. La lecture sur les cinq clefs en usage. (2e épreuve de solfége.)

Art. 4. Transposition solfiée à première vue. (3e épreuve de solfége.)

Art. 5. Dictée musicale.

Art. 6. Interrogations sur les principes généraux de la musique, tels que le rhythme, les intervalles, la tonalité.

Art. 7. Réalisation écrite à quatre parties et avec des valeurs égales de l'harmonie indiquée par une basse chiffrée. (Accord parfait et accord de septième dominante avec leurs renversements.)

Il sera tenu compte aux candidats de la réalisation à vue sur le piano de l'harmonie (en valeurs égales) d'une seconde basse chiffrée. (Mêmes accords.)

Art. 8. Interrogations sur les divers procédés de la Méthode B. Wilhem.

Art. 9. Leçon théorique et pratique professée par le candidat, en présence de la commission, dans une école communale désignée à cet effet.

Art. 10. Les observations du professeur candidat devront porter, selon qu'il y aura lieu, sur l'intonation, la mesure, l'émission de la voix, la prononciation et la respiration.

Art. 11. Epreuve théorique et pratique sur les éléments du plain-chant selon la méthode B. Wilhem.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille.* — L'association musicale de cette ville organise en ce moment un grand concours de chant d'ensemble auquel sont conviées les Sociétés chorales de la France, de la Belgique et de l'Allemagne. Cette solennité artistique aura lieu le 20 juin prochain. La ville de Lille, assise sur l'extrême frontière, au confluent des chemins de fer européens, est, par sa position même, le théâtre naturel où les nations qui nous entourent se donneront cordialement la main. L'association musicale ne négligera rien pour rendre cette fête digne des Sociétés qui répondront à son appel, et en même temps pour conserver à la cité la réputation qu'elle a acquise depuis longtemps et qu'elle tient à honneur de conserver. On se rappelle encore le festival de 1851; cette fois encore notre ville ne veut pas rester en arrière des nations voisines, la Belgique et l'Allemagne, et à l'exemple de ces deux pays, elle veut donner à ses populations le spectacle nouveau pour elles d'un grand concours de chant d'ensemble. L'association musicale a chargé M. Ferdinand Lavainne de composer un chœur pour voix d'hommes qui sera exécuté par une réunion choisie de cent cinquante chanteurs, et qui servira d'ouverture à cette fête toute artistique.

*** *Nancy.* — C'est samedi 20 mars que la Société philharmonique de cette ville inaugurait sa dixième année d'existence. Elle avait fait appel au talent d'Alexis Dupond, secondé par de jeunes artistes dans cette belle solennité artistique, à laquelle assistait la plus brillante société de Nancy et Mgr l'évêque de cette ville. L'*Ave Maria*, de Miné; plusieurs mélodies de Schubert, et V. Massé, Reber; surtout le duo de la *Nuit de Noël*, de ce dernier, ont été les morceaux les plus applaudis.

*** *Strasbourg*, 6 avril. — Le *Prophète* a continué sa marche triomphale; la dernière représentation avant la clôture a eu lieu dimanche au milieu d'un concours immense. Elle se composait de deux actes du *Caïd*, d'un acte de *Charles VI* et des trois derniers actes du *Prophète*. Les honneurs de cette brillante soirée reviennent incontestablement à Mlle Sophie Méquillet, d'abord dans le rôle d'Odette qu'elle a interprété d'une manière délicieuse, et ensuite dans celui de Fidès, qu'elle a chanté et oué en grande tragédienne. Applaudissements, rappels et bouquets, rien n'a manqué à son triomphe. Rappelée de nouveau à la chute du rideau, l'éminente artiste a été l'objet d'une nouvelle ovation; elle a reparu, accompagnée de Mme Montanbry (Berthe), et du ténor, M. Toussaint, aux applaudissements de la salle entière.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Meyerbeer a écrit une cantate pour la célébration du vingt-cinquième anniversaire du mariage du prince Charles de Prusse. Cette nouvelle composition du grand maître sera exécutée pendant le séjour de l'impératrice de Russie. — La Société philharmonique a donné son dernier concert, le 24, sous la direction de M. Léopold Ganz. — Au collége Frédéric-Guillaume, les élèves de la première classe ont représenté la tragédie d'*Antigone* en langue grecque, avec les chœurs de Mendelssohn. — Le théâtre Friedrich-Wilhemstadt a donné avec beaucoup de succès la *Fille du Régiment*. Les honneurs de la soirée ont été pour Mme Rudersdorff, qui, dans le rôle principal, s'est placée au rang des premières cantatrices. — On a mis à l'étude la *Poupée de Nuremberg*, qui sera jouée dans la semaine après Pâques. — M. Dupont, pianiste belge d'un très-grand talent, a joué à un concert de la Cour.

*** *Zurich.* — Le célèbre violoniste Ernst s'est fait entendre avec le plus grand succès. Presque toutes les villes de la Suisse le réclament et lui demandent des concerts.

*** *La Haye*, 2 avril. — Le théâtre royal français, qui a été fermé pendant plus de quatre mois, a fait hier sa réouverture par la représentation du *Roi de Bohême*, opéra en trois actes, de M. de Saint-Georges, et dont la musique, due à M. Lazare Martin, a été couronnée au concours de l'année dernière. Cette représentation avait rempli la salle. L'avenir du théâtre français, auquel le gouvernement a accordé une forte subvention, est maintenant assuré.

*** *Vienne.* — Les concerts se suivent ici sans interruption. Dans le nombre nous citerons le concert donné au profit du fonds de l'hospice civil, dans la salle des Redoutes: on y a entendu l'ouverture de *Struensée*, par Meyerbeer, et divers morceaux de chant exécutés par Mmes Marray et Médori et MM. Fraschini et Scapini.

*** *Prague.* — Mme Sontag a été nommée membre honoraire de l'Académie Sophie; le diplôme lui a été remis par le directeur de l'Académie, M. Vogl et M. de Weyrother, secrétaire.

*** *Brunn.* — Le *Prophète*, de Meyerbeer, a été représenté ici avec une magnificence de décors et de costumes qu'on n'avait point vue encore à notre théâtre.

*** *Dresde.* Le dimanche des Rameaux on a exécuté ici un oratorio nouveau, intitulé: *David*, par M. Reissiger.

*** *Francfort.* — Mme Gundi a commencé ses représentations à notre théâtre par le rôle de Fides.

*** *Kœnigsberg.* — La troupe italienne, composée de Mmes Persiani et Derni et de MM. Tamburini, Pezzolini, Rossi et Denis, a donné jusqu'ici trois représentations, qui ont été très-suivies, quoique les prix des places eussent été doublés. — Le pianiste Decker a écrit un opéra nouveau: *la Comtesse de Toulouse*, qui doit être représenté incessamment.

*** *Constantinople*, 14 février. — Le théâtre est maintenant en bonne veine. Le second concert du jeune violoniste, Horace Poussard, a été pour lui et pour le directeur un second succès. M. Horace Poussard a joué une fantaisie sur *Charles VI*, une fantaisie sur la *Lucie*, une romance, et le *Souvenir d'Amérique*, de Vieuxtemps. Il a dû répéter ce morceau au milieu des applaudissements enthousiastes du public. M. Horace Poussard donnera encore un concert assez prochainement, et cette soirée, nous en sommes persuadé, ne sera pas moins brillante que les précédentes. Bientôt le violoniste retournera en France; il pourra dire qu'il a trouvé à Constantinople, au milieu des merveilles de la nature orientale, une société semblable, chose étonnante, aux meilleures sociétés d'Europe, un théâtre comme tous les théâtres, et un public capable d'apprécier l'art et les bons artistes.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente, chez COLOMBIER, éditeur, rue Vivienne, 6,

LE CARILLONNEUR DE BRUGES

Opéra-comique en 3 actes, paroles de **M. DE SAINT-GEORGES**, musique de

ALBERT GRISAR.

Ouverture et morceaux de chant détachés, avec accompagnement de piano; deux quadrilles, par MUSARD. — Polka-mazurka et schottiche, par PASDELOUP. — Valse, par ETTLING. — Polka, par HENRION. — Morceau pour piano et violon, par N. LOUIS. — Morceaux pour le piano, par DUVERNOY et LECARPENTIER.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

Partition d'orchestre et parties séparées, partition pour piano et chant et pour piano solo, morceaux de piano,

PAR ROSELLEN, ASCHER, BURGMULLER ET LEFEBURE-WELY.

EN VENTE, CHEZ ***BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,*** *105, RUE RICHELIEU,*
Mayence, chez les fils de B. SCHOTT. — Londres, chez SCHOTT et Cᵉ.

LA

POUPÉE DE NUREMBERG

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE MM. DE LEUVEN ET ARTHUR DE BEAUPLAN, MUSIQUE DE

AD. ADAM.

Partition pour chant et piano, in-8°. — Grande partition et parties d'orchestre.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, PAR L. CROHARÉ.

L'ouverture pour piano seul : 6 fr. — Ouverture à grand orchestre : 18 fr.

UN QUADRILLE et UNE VALSE de MUSARD.

REDOWA PAR PASDELOUP. — SCHOTTISCH ET POLKA PAR PILODO.

Fantaisie élégante
Par CHARLES VOSS
Prix : 5 fr.

Grande valse brillante
Par F. BURGMULLER
Prix : 5 fr.

Caprice brillant
Par H. ROSELLEN
Prix : 7 fr. 50.

Bagatelle par LECARPENTIER. prix : 5 fr.

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 105, rue Richelieu — Mayence, chez les fils de B. Schott. — Londres, chez Schott et Cᵉ,

LE FARFADET

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE M. PLANARD, MUSIQUE DE

AD. ADAM.

OUVERTURE arrangée pour piano, par A. de Garaudé, 6 fr.

CATALOGUE DES MORCEAUX DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO :

N° 1. **Couplets** chantés par Mlle Lemercier : « A la fête du village. » . 4 50
2. **Couplets en duo** chantés par Mlles Lemercier et Talmont : « Il me cajolait, il me câlinait, etc. » . . . . . 3 »
2 *bis*. Les mêmes arrangés à une voix 2 50
N° 3. **Air** chanté par M. Bussine 4 50
3 *bis*. Le même transposé pour ténor 4 50
4. **Duo** chanté par M. Jourdan et Mlle Lemercier : « Que ta peur est imbécile ! » . . . . . 6 »

Un quadrille et une valse par MUSARD.

GRANDE PARTITION ET PARTIES D'ORCHESTRE. — MORCEAUX POUR TOUS LES INSTRUMENTS. — PARTITION POUR PIANO ET CHANT IN-8°.
F. BURGMULLER : Rondo villageois, pour piano, 5 fr. ; Polka pastorale, pour piano, 4 fr.

LE MOIS DE MARIE

De Saint-Philippe.

HUIT MOTETS

A UNE ET DEUX VOIX AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE,

Dédiés à Sa Majesté très fidèle Dona Maria da Gloria, reine de Portugal,

PAR ADOLPHE ADAM.

N° 1. AVE MARIA, hymne à la Vierge, pour soprano et accompagnement de hautbois, *ad lib.* . . . . . 3 »
2. AVE MARIA, solo pour contralto . . . . . 3 »
3. AVE MARIA, duo pour soprano et contralto, avec accompagnement de hautbois, *ad lib.* 4 50
N° 4. AVE VERUM, solo pour soprano 2 50
5. AVE REGINA CŒLORUM, duo pour soprano et mezzo soprano. 3 75
6. INVIOLATA, duo pour soprano et mezzo soprano 3 75
7. O SALUTARIS, pour soprano . . . . . 3 »
8. AVE MARIS STELLA, duo pour soprano et mezzo soprano . . . . . 5 »

PUBLICATIONS NOUVELLES POUR LE PIANO,

CHEZ J. BENACCI-PESCHIER

Editeur, 2, rue Laffitte.

S. THALBERG. Op. 65. Tarentelle 7 50
— Op. 66. Elisire d'amore, variation caprice. . . . . 9 »
A. FUMAGALLI. Op. 61 *bis*. Casta Diva, étude pour la main gauche. 6 »
— Op. 76. Laura, polonaise brillante . . . . . 9 »
— Op. 83. Danse des Sylphes, rondo brillant. . . . 9 »
— Op. 85. Nocturne élégant en *si*. . . . . 6 »
A. JAEL. Op. 14 Danse des Sylphes, fantaisie élégante (moyenne force) 7 50
J.-B. DUVERNOY. Op. 141. Fantaisie italienne . . . . . 5 »
— Op. 142. Les deux Sœurs, 2 fantaisies, chaque. . 5 »
— Op. 144. Fiorentona, fantaisie élégante . . . . 6 »
— Op. 158. Deux fantaisies sur la *Sonnambula*, ch. 6 »
— Op. 203. Danse des Sylphes (facile) . . . . . 6 »
R. MULDER. Op. 12. La Cascade, étude dédiée à Mme Pleyel. . . . . 6 »
— Op. 12 *bis* La Styrienne . . . . . 6 »
— Op. 19. Cécilia, mazurka, caprice. 7 50
A. GORIA. Op. 59. La Campanella, mélodie, étude . . . . . 6 »
H. GOTSCHALK. La mélancolie, étude d'après J. Godefroid . . . . 6 »
L. MESSEMAECKER. Op. 67. Oréa, polka. 3 75
— Op. 68. Le Boucanier, rondo-alop . . . . . 6 »
— Op. 69. Frasquita, polka-mazurka . . . . . 6 »
O. COMETTANT. La Vision, polka-mazurka 4 50
— Gasilda, fantaisie facile pour les petites mains . . 5 »
A. FOUET. Les Willis, polka-mazurkas, schottisch, valses 7 50
RARBIER. Op. 5. Polka-mazurka 4 50
MARC. Les Brises du Nord, six polkas-mazurkas. 4 50
— Bertrand Duguesclin, quadrille pour piano et à 4 mains 4 50
— La Fête des Fous, — — — 4 50
CH. DUPART. Don Juan, — — — 4 50
G. CARULLI. Op. 11. Vingt-cinq études progressives. . . . . 12 »
F. FERRARIS. Harmonies poétiques, quarante-trois études pour le piano en trois livres, chaque . . . . . 12 »
MENDELSSOHN-BARTHOLDY. Op. 57. Six mélodies pour piano seul, transposées par St. Heller 7 50
— Op. 61. Scherzo sur le *Rêve d'une nuit d'été*, à 4 mains, par l'auteur 7 50
— Op. 61 *bis*. Nocturne et marche sur le *Rêve d'une nuit d'été*, à 4 mains, par l'auteur 7 50
E. MECATTI. Le vieux Forban, ballade pour voix de baryton . . . . . 3 »
— L'Angelus du Pâtre, mélodie pour ténor ou mezzo soprano — 2 50
H. ROSELLEN. Semiramide, fantaisie et variations brillantes 7 50
F. LISZT. Elégie sur une mélodie de Sorriano (*Feuille morte*). 7 50
— Grande fantaisie sur une mélodie de Lespine . . . . . 9 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cᵉ RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 16. | 18 Avril 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5, rue du Garet
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechère, 191, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *Galathée*, opéra-comique en deux actes (1re représentation), par Henri Blanchard. — Auditions musicales, par le même. — Statue de Lesueur. — Almanach des spectacles pour 1852. — Correspondance, Liége. — Nouvelles et annonces.

THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE.

GALATHÉE.

Opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Jules Barbier *et* Michel Carré, *musique de* M. Victor Massé.

(Première représentation, 14 avril.)

Heureux et simple que j'étais ! Pauvre et religieux ami de l'art qui croyais à sa grandeur, à sa puissance, à son apothéose ! Sur la foi de l'antiquité, qui me l'avait enseigné dans un de ses plus délicieux symboles, sur la foi de Jean-Jacques Rousseau et de sa prose éloquente, plus chaude encore que la poésie d'Ovide, je me flattais que la beauté physique était voisine de la beauté morale. Je m'enivrais de l'idée qu'une admirable statue pouvait devenir une femme adorable. Eh bien ! je vivais sur une illusion ; je me perdais dans les chimères ; les auteurs de *Galathée* viennent de me le prouver. Le Pygmalion de Jean-Jacques Rousseau avait dit, dans son extase : « Que l'âme faite pour animer un tel corps doit » être belle ! » Tout au contraire, les auteurs de *Galathée* ont dit : » Cette âme doit être laide, vile et mesquine. Une statue qui reçoit la » vie ne doit avoir que des instincts légers, que des passions igno- » bles ; elle ne doit aimer que la toilette, les fleurs et le vin ; elle doit » préférer l'esclave au maître, le grossier et indolent Ganymède au » délicat et ardent Pygmalion ; elle doit renier l'auteur de ses char- » mes, et le remplir d'indignation, à tel point qu'il demande à Vénus » de repétrifier l'œuvre de ses mains. » Et pourquoi cela ? Sans doute parce qu'une statue n'est que de la matière ; mais l'étincelle divine que le ciel lui envoie, et cette étincelle c'est l'âme, vous la comptez donc pour rien ?

Entre la Galathée antique et la Galathée moderne, telle que MM. Jules Barbier et Michel Carré nous l'ont faite, il n'y a pas à hésiter. L'une est l'idéal, la poésie ; l'autre est ce qu'il y a au monde de plus repoussant. C'est une insulte jetée à l'art, en la personne d'un glorieux artiste. Encore si Pygmalion était difforme et vieux, et que son esclave ou son élève fût gracieux et jeune ! Encore si les amis de Pygmalion, pour le sauver d'une passion funeste, eussent imaginé de lui lancer une lorette bien éhontée, en lui persuadant que c'est sa statue ! Dans la fable de La Fontaine, on conçoit très-bien qu'une chatte métamorphosée en femme conserve ses appétits, ses fantaisies et ses griffes de chatte ; mais, pour l'amour de Dieu, quelle conclusion logique pouvez-vous tirer d'un chef-d'œuvre de l'art à une hideuse femelle ? et votre Galathée n'est que cela. En un mot, vous avez pris un beau vase d'albâtre, et vous l'avez condamné à un usage que je m'abstiendrai de nommer.

Sur ce canevas de fantaisie, le compositeur a fait plus que de la fantaisie : il a cherché de nouvelles formes, de l'originalité, et il l'a souvent trouvée. Son ouverture est largement développée, et porte bien le caractère de préface que doit avoir toute ouverture d'opéra. Dès le commencement se fait entendre un soli de violoncelle qui, à la première représentation, a été dit d'une façon un peu équivoque pour la justesse. Cette mélodie, d'un beau caractère, est suivie d'une autre pour la flûte, sous laquelle les violons se dessinent en *tremolo*, avec sourdines, effet neuf et piquant. Tout cela, soutenu, appuyé d'accords plaqués, arpégés pour la harpe, a provoqué d'unanimes applaudissements. On aurait désiré que cette préface, un peu trop longue, se terminât là comme simple et pittoresque introduction. Il intervient un nouveau thème de rondo en forme de contredanse à la mode du XIXe siècle, avec triangle ; puis vient un trait brillant des premiers violons, difficile et bien dit ; puis une énergique entrée des cuivres, à laquelle succède la péroraison richement travaillée ; et, comme il faut être logique, le motif du petit et joli rondo revient avec son allure d'actualité pour les bals de nos jardins publics.

Au lever du rideau, l'esclave Ganymède, rapin de l'atelier du sculpteur Pygmalion, dort sur un lit de forme antique. Son sommeil est bercé par les accents lointains d'un chœur qui célèbre les plaisirs du festin et de l'amour. Ce petit ensemble exhale tout d'abord un parfum d'antiquité qui plaît. Midas, le vieil amateur de statues, vient chanter deux couplets dans lesquels le chanteur, pour arriver à l'effet comique, scande un peu systématiquement la mélodie. Ces couplets sont d'un assez bon caractère.

Le trio : *Ne le bâtonnez pas* ! est chaud et dramatique, et bien dit ; et puis, les couplets qui finissent par ces mots :

Voilà pourquoi de sa statue
Il nous cachait la douce vue,

offrent sur le final en ensemble un effet très-piquant. La *coda* du trio est très-bien de scène, surtout par les rires bien exprimés et comiques des interlocuteurs.

L'air chanté par Pygmalion, ou plutôt la scène longuement développée du sculpteur amoureux, est pleine de pensées mélodiques et de charmants effets d'instrumentation. Les phrases musicales sur ce vers : *Et contempler cette grâce immortelle* ; et sur ceux-ci : *Tristes amours, folles chimères*, se distinguent par l'élégance et une nouvelle forme mélodique. Après le chœur dans la coulisse, qui coupe encore heureusement ce long monologue musical, l'artiste voit son chef-d'œuvre s'animer après son invocation à la déesse de la beauté, et s'écrie aussi musicalement que poétiquement :

Déjà le sang ruisselle
Dans ses veines d'azur!

Sur cette noble mélodie, unie à celles de la flûte, des cors et de la harpe, qui dialoguent richement entre eux, revient le *tremolo* des violons de l'ouverture qui expriment au mieux la circulation du sang, et la vie, et l'amour, et la coquetterie, et le caprice qui, déjà, se disputent les moments de celle à qui Vénus vient de donner la vie.

Le duo entre Pygmalion et Galathée : *Aimons, aimons*! est bien écrit pour les voix; mais *tous ces lieux communs de morale lubrique* sont un peu longs; il est vrai qu'il s'agissait avant tout de faire briller les deux cantatrices. Les cinq *Moi*! que J.-J. Rousseau fait dire à sa Galathée en descendant du piédestal, et qui touchent au sublime du naturel dans ce sujet fantastique et de convention, ont été remplacés par un éclat de rire gentiment exprimé au moyen d'un petit trait ascendant de vocalisation, suivi de ces deux mots : *Je ris*! traduction qui a paru nécessaire aux auditeurs pour comprendre la chose. Au reste, la moderne Galathée, par la manière dont elle rit, chante et boit, nous représente mieux une *statua gentillissima* que le convive de don Juan, à qui Leporello donne cette qualification, le courtisan peureux qu'il est!

Il y a de l'entrain, de la verve, de l'inspiration musicale dans la scène de table un peu décolletée, et qu'on peut désigner par les mots d'orgie bachique. C'est comme un épisode du festin de *Trimalcion*, assez en harmonie avec les mœurs de notre temps; et cela rappelle un peu aussi, par la mélodie, la tyrolienne et le duo guerrier de la *Fille du Régiment*. En opposition à ce dévergondage scénique et harmonique, les questions à la lyre : *Que dis-tu? Que dis-tu?* et la ritournelle qui les précède, sont charmants de mélodie, même la modulation un peu crue sur ces mots :

Tout ici bas semble me dire...

Après un entr'acte musical, caprice d'instrumentation, dans lequel les cors chantent avec suavité sur de charmantes broderies de flûte, le second acte s'ouvre par un air en *si* bémol majeur chanté par Ganymède, morceau d'une facture franche, d'une mélodie vraie et bien inspirée par ces vers, qui reviennent aussi souvent qu'heureusement :

Ah! qu'il est doux de ne rien faire
Quand tout s'agite autour de nous!

Le compositeur ne recherche point ici la couleur antique; il se contente de peindre délicieusement la paresse, qui est de tous les temps; et il berce mollement son auditoire du bienheureux *far niente* des Italiens.

Le trio entre Galathée, Mydas et Ganymède : *Vous êtes laid*! etc., est un morceau de scène bien traité : c'est comique, bien déclamé et chaud. Il est fâcheux seulement que l'art musical, si noble en lui-même, serve ici d'interprète aux sentiments grossiers et rapaces d'une femme dont le cœur est resté de marbre quand le vitriol de l'orgie semble circuler dans ses veines. Comme la femme de Putiphar, elle ne voit qu'un Joseph dans l'esclave Ganymède, et dans un duo-nocturne tout empreint de voluptueuse mélodie, elle lui dit :

Ganymède, c'est toi que j'aime!

et elle achève de lui faire faire une *sottise*, comme il le dit fort bien lui-même, par un trait de vocalisation délicieuse, et parfaitement réussi par la cantatrice, sur le mot : *Partons*! c'est dire que cette cantatrice, Mme Ugalde, a joué et chanté le rôle de Galathée avec une audace, un *brio* parfaitement en harmonie avec le personnage exceptionnel.

Mlle Wertheimber a continué ses débuts par le rôle de Pygmalion, personnage passionné, mais qui participe peu à l'action de la pièce, s'il y en a une. Sa voix de contralto-soprano s'est bien développée et se développera mieux et dans toute son ampleur dramatique aux représentations suivantes. Après s'être fait remarquer au Conservatoire dans le rôle d'*Orphée*, il serait assez singulier que la débutante créât des rôles à l'Opéra-Comique comme ceux de *Tancredi*, d'Arsace de la *Semiramide*, joués dans l'origine par des contralti. Nous avons l'interprète, il ne nous manque plus qu'un Rossini. Sans être un compositeur de cette étoffe, M. Massé est un chercheur; il ne fait point partie du *servum pecus, imitatores*. Sa mélodie est parfois originale, rétrospective à dessein, et tombe, par cela même, dans la manière; mais quand il est naturel, il l'est dans la bonne acception de ce mot. Quant à son instrumentation, elle est riche, puissante, et souvent ingénieuse. Qu'il apprenne la mesure scénique, qu'il recherche la vérité naïve dont il a le principe en lui; qu'il évite l'affectation dans le style, et nous aurons un bon compositeur de plus. MM. Mocker et Sainte-Foy n'ont pas été médiocrement comédiens et chanteurs comme à l'ordinaire. On a jeté des bouquets à tout le monde; on a rappelé tout le monde, et tout le monde a été content.

HENRI BLANCHARD.

AUDITIONS MUSICALES.

M. Visconti. — Mlle Charlotte de Malleville. — MM. Leconppey et Stamaty. — Société des Saints-Anges et Société générale des Crèches. — Mme Elvira Pedemonte. — M. Emile Albert. — 3e Concert de l'Association des artistes-musiciens. — MM. Cibra et Caceres.

Les concerts auxquels est obligé d'assister le critique musical seraient un cours d'harmonie infiniment trop prolongé, s'il ne lui était donné de pénétrer dans la coulisse du temple musical, dans le foyer des artistes, et d'assister là à toutes les péripéties du programme interverti, et dont souvent le renversement renverse le moral du virtuose bénéficiaire. Nous avons été témoin d'une de ces scènes d'intérieur au concert donné chez Pleyel par le chanteur napolitain Visconti, lundi dernier, 12 avril. Son pianiste, ses guitaristes, son violoniste, tout lui faisait défaut à la fois; et ce pauvre bénéficiaire était là en proie à d'atroces angoisses d'impatience, forcé de paraître devant un auditoire nombreux et distingué, n'étant pas assez familiarisé avec notre langue pour faire ce qu'on appelle l'annonce au public des embarras qui lui survenaient; il chantait, puis rechantait d'une voix strangulée par l'inquiétude, l'agitation, la crainte d'être obligé de suffire seul à toute la séance, ou de congédier une si belle compagnie. C'est un spectacle intéressant, curieux et poignant que celui de ces souffrances artistiques dont ne se doute point l'auditeur à son aise, qui a payé 10 fr., 5 fr., 3 fr., et le plus souvent même rien du tout son billet d'entrée. Ce dernier est presque toujours le plus difficile et le plus exigeant à propos d'une variation ou d'une chansonnette dont il prétend qu'on lui fait tort.

Le ciel harmonique, voilé un moment, s'est bientôt rasséréné. M. Goria, qui avait été forcé de subir les retards d'un cocher ivre, est arrivé à temps pour entrer dans la lice de son *Tournoi*, et pour sonner sa *Campanella*; M. Bazzini, est venu chanter sur son instrument sa mélodique et charmante fantaisie *bellinienne*, et faire évoluer ses *Lutins*; Mme Mariquita Martinez, la cantatrice couleur d'ébène, et bon teint, s'est montrée en cette circonstance obligeante et cantatrice créole au talent pittoresque, mimique, original; et M. Visconti a pu alors faire apprécier sa méthode d'excellent professeur de chant, qui ne peut que grandir par l'exhibition qu'il en a faite dans ce concert.

— Mlle Charlotte de Malleville a donné aussi chez Pleyel une soirée supplémentaire à ses quatre séances de musique classique, dans laquelle elle a joué le concerto en *ré* mineur de Mozart; les variations pour piano et violoncelle, par Mendelssohn; le charmant *andante* et le *scherzo* du sextuor de M. Onslow, pour piano, flûte, cor, clarinette, basson et contrebasse; un fragment de la sonate pour piano et violon, dédiée à Kreutzer; un trio de Mozart, pour piano, clarinette et alto; un air varié de Haendel, et la bagatelle en *mi* bémol de Beethoven. On voit que, solide pianiste de musique classique, Mlle de Malleville ne se ménage pas; elle nous a cependant fait entendre, au milieu de cette musique rétrospective, et par l'organe sympathique du chanteur Lefort, un air de *Jeanne d'Arc* dont, malgré la discrétion du programme, on

l'accuse, ou plutôt on la félicite, d'être l'auteur. Nous aimons mieux n'avoir pas entendu cet essai vocal; cela nous permet d'adopter la dernière appréciation.

— Les pianistes-professeurs font comme les philosophes de l'antiquité. Comme jadis dans Athènes on ouvrait un cours de philosophie, ils ouvrent école de piano dans Paris; ils ont leurs disciples : nous avons les sectes Farrenc, Prudent, Lecouppey, Stamaty, Herz, Marmontel, Goria, Ravina et *tutti quanti*. Pour accomplir consciencieusement la mission d'analyseur de ces choses aussi mécaniques que musicales, nous nous sommes donné le plaisir d'écouter, — cela dût-il paraître impossible à certaines personnes, — une vingtaine de morceaux de piano exécutés par les élèves de M. Lecouppey, qui nous avait convié à ce petit banquet musical. Tout s'y est bien passé; et comme la plupart des solistes étaient des jeunes filles blanches et roses qui ne figuraient sur le programme que par les initiales de leurs noms, nous ne citerons que Mlle Emma Vidal, premier prix du Conservatoire, 1850; Mlles Sophie Wateau, Émilie de Beauce, lauréates aussi du même établissement, qui ont eu le courage de se laisser imprimer sur un programme, et de s'exposer ainsi aux rayons de la publicité : aussi est-il juste de dire qu'il y a un beau son, un doigté rationnel et le sentiment musical en Mlle Vidal; grâce et finesse de jeu en Mlle Wateau, comme pureté d'intonation et netteté d'exécution chez Mlle de Beauce. Si nous étions bien persuadé que c'est par fierté que les autres ont gardé l'incognito, nous pourrions dire à Mlles X. ou N. qu'elles ont tout ce qu'il faut pour devenir pianistes de dix-septième ordre; mais qu'en résulterait-il pour le bien de l'art? Rien.

— M. Stamaty, l'un de nos bons professeurs aussi, offre trois séances de musique de piano aux amateurs de cet instrument : il fait exécuter, dans ces soirées musicales, qui ont lieu dans la salle des artistes musiciens, et par ses élèves, les concertos de Mozart, de Beethoven et de Mendelssohn. La première de ces séances a eu lieu mercredi dernier, 14 avril, et l'on y a remarqué le concerto en *ut* mineur de Mozart, fort bien exécuté par Mlle Picart. Cette jeune pianiste a été vivement et justement applaudie, ainsi que M. Cuvillon, le violoniste distingué que vous savez, qui a dit, de son style élégant, et fin, et impressionnable, le charmant andante en *si* mineur, par Baillot.

— Sous l'invocation des Saints-Anges, une grande matinée musicale a été donnée, le 12 avril, par une association philanthropique fondée en faveur des orphelines à partir de l'âge de deux ans. Si l'on n'a rien dit de nouveau dans cette séance que nous n'ayons entendu cent fois dans d'autres concerts, tout y a été applaudi, parce que tout y a été bien dit; et on le concevra facilement, quand on saura que parmi les artistes qui ont figuré dans cette solennité musicale et dramatique, figuraient MM. Ponchard, Géraldy, Cuvillon, Henri Herz, Réné Franchomme et Malézieux; et puis, Mlle Luther, Mme Mélanie, M. Armand, qui se sont associés à cet acte de bienfaisance, en jouant *les Philosophes de vingt ans*, charmant intermède, comédie ou proverbe de Mme Berton, née Samson, qui a été écoutée et applaudie avec un vif plaisir.

— Une autre association philanthropique, la *Société générale des crèches*, a donné sa sixième séance annuelle dans la salle Sainte-Cécile; et la plupart des artistes que nous venons de citer, parmi lesquels s'est fait remarquer M. Gennaro Perrelli, y ont porté le tribut de leurs inépuisables talents.

— Mme Elvira Pedemonte, née de Lagoanère, jeune pianiste et veuve, a donné une soirée musicale dans le foyer du Théâtre-Italien, veuf de ses rossignols, comme dit tout littérateur qui se fait critique musical. Mme Pedemonte a joué d'une charmante manière de charmantes choses de Thalberg, de Schulhoff, de Mendelssohn, de Döhler et de Ravina. On la dit aussi habile professeur que brillante virtuose.

— Dans un concert donné chez Pleyel, le jeudi 15 avril, M. Emile Albert a prouvé qu'il est pianiste aussi fort et peut-être plus fort qu'un autre. Secondé dans cette exhibition musicale par M. Jacquart, qui est un de nos meilleurs violoncellistes, M. Albert a dit avec M. Cellot un grand duo de sa composition, un *andante religioso*, et l'air varié du Schleswig-Holstein, thème franc et bien rhythmé qui semble empreint d'une couleur nationale. Le compositeur et l'arrangeur ont été justement applaudi en la personne de M. Emile Albert. On a remarqué dans cette soirée musicale Mlle Donovan, cantatrice irlandaise, qui a fort bien dit l'air d'*I Capuleti*, de Bellini.

— Le troisième concert donné par l'association des artistes musiciens, jeudi passé, n'a pas été moins intéressant que les précédents. L'orchestre, jeune et chaud, a dit avec verve la 22e symphonie en *sol* mineur, de Haydn. Le *Pater noster*, composé par M. Bousquet et chanté par M. Wartel, est d'un très-beau caractère et d'un excellent style religieux. Les violoncelles se mêlent à la voix du récitant d'une manière suave qui fait rêver l'auditeur et le berce des plus nobles pensées. M. Maurin a délicieusement joué l'andante de Baillot. Mlle Rossignon a dit avec beaucoup de grâce l'air du *Beniowski*, de Boïeldieu : *Quel nouveau jour pour moi*, etc.

Mlle Charlotte de Malleville n'a pas voulu perdre l'habitude qu'elle a contractée de briller dans ses séances de musique classique, et elle s'est fait justement applaudir par son exécution pure, irréprochable, du concerto en *ré* mineur, de Mozart. La belle ouverture de *Stratonice* a dignement terminé cette intéressante manifestation de bonne musique de styles divers.

— Il y a longtemps qu'on a dit de la guitare, comme Bossuet dans sa fameuse oraison funèbre sur Madame : *la guitare se meurt, la guitare est morte*! Voici cependant deux Espagnols qui la galvanisent, qui la font revivre, MM. Cibra et Caceres; ils jouent sur cet instrument dont Ducis a dit aussi dans son *Othello* :

C'est le fidèle ami du chagrin solitaire,

de charmantes cachuchas, de délicieux boléros, des séguidilles, etc. Et voilà que dans le concert qu'ils ont donné avant-hier dans les salons des bains de Tivoli, rue Saint-Lazare, M. Cibra a fait dire, a fait chanter à cet instrument si peu intense de son, l'air de *Robert-le-Diable* : *Grâce, grâce pour moi et pour toi-même*. Cette puissante et dramatique mélodie et plusieurs autres morceaux dits en duos ont excité autant l'étonnement de l'auditoire que ses applaudissements.

HENRI BLANCHARD.

STATUE DE LESUEUR.

Nous sommes allé visiter cette semaine, dans l'atelier de l'un de nos habiles statuaires, M. Rochet, la statue monumentale du célèbre compositeur Lesueur, qu'il vient d'achever. Cette statue, commandée pour Abbeville, est conçue et exécutée avec un rare mérite et une entente parfaite du sujet. C'est la première fois qu'une statue élevée à la gloire d'un artiste offre à un tel degré le mérite essentiel d'une complète ressemblance, en satisfaisant aux exigences d'un ajustement gracieux et sévère, et d'une expression poétique et inspirée.

L'illustre auteur des *Bardes* est représenté debout, le coude appuyé sur un pupitre d'église; le corps, légèrement incliné, rend bien l'attitude du sentiment et de l'inspiration musicale; la tête est levée, et les mains vont retracer sur le papier quelques compositions grandioses, soit religieuses, soit dramatiques.

Le costume adopté par l'artiste, et le seul qu'il eût pu prendre, est celui de membre de l'Institut, l'habit brodé et l'épée au côté, joints à la culotte courte et aux bas de soie que portait Lesueur comme surintendant de la musique de Napoléon; car on sait qu'il a été l'ordonnateur de toutes les grandes solennités de l'époque impériale; un large manteau, vêtement indispensable de la statuaire monumentale, dans un temps comme le nôtre surtout, enveloppe le personnage et fait dis-

paraître en partie les basques fastidieuses de l'habit et la trivialité repoussante du costume moderne. De longs plis justement ménagés viennent tomber sur un riche tabouret de piano, qu'ils couvrent à moitié, pour descendre en cascade jusqu'aux pieds du musicien.

Près de là sont deux couronnes de laurier négligemment jetées à terre pour marquer les deux talents qui ont fait la célébrité musicale de Lesueur, ceux du théâtre et de l'église. Plus loin, près du lutrin, on voit quelques livres où sont gravés les noms des œuvres du maître.

C'est la deuxième statue commémorative que la faveur aura élevée à un compositeur de musique ; celle de Boïeldieu est, si notre mémoire ne nous trompe pas, le seul bronze qui existe en mémoire d'un musicien ; en voici une autre. Les amateurs qui se rappellent la statue de Rouen pourront comparer.

La France, qui, depuis deux siècles, occupe dans le monde la tête des arts, de la poésie et du théâtre, a été lente à produire de grands musiciens. Aujourd'hui sa place est faite et la suprématie lui est acquise. C'est donc une belle pensée, et c'était pour elle un devoir, au milieu des statues qu'on érige partout en province dans les villes natales des grands hommes, de ne pas oublier nos célébrités dans cet art, appelé à devenir le plus populaire de tous.

La statuaire lui devait son concours; c'est un acte de bonne confraternité, surtout quand on s'en acquitte comme vient de le faire M. Rochet. Ce monument lui fera le plus grand honneur et lui maintiendra cette haute position qu'il s'est déjà acquise par le bronze colossal du maréchal d'Erlon, qui est à Reims, et surtout par la magnifique statue équestre de Guillaume-le-Conquérant que nous avons pu admirer l'an dernier aux Champs-Elysées.

La souscription pour élever une statue à Lesueur est toujours ouverte dans les magasins de musique de Brandus et Cᵉ, rue Richelieu, 103.

ALMANACH DES SPECTACLES POUR 1852,

Sous la direction de M. Palianti.

Salut, cher almanach, qui reparais enfin, comme la colombe rentrant dans l'arche, le rameau d'olivier au bec! Oui, je l'avoue, cette reprise d'une publication séculaire interrompue pendant les jours d'orage, tombée dans l'indifférence, mais non l'oubli, me semble une espèce d'arc-en-ciel rayonnant sur le monde du théâtre et des arts. Quelle curieuse et instructive collection que celle de ces petits volumes, dont le premier naquit en l'an de grâce 1751, sous le titre de : *Calendrier historique des théâtres de l'opera et des comédies françoise, italienne, et des foires!* Ce calendrier se vendait à Paris, chez Cailleau, libraire, rue Saint-Jacques, à Saint-André. Il était orné d'une petite vignette représentant deux muses dans un nuage, et au-dessous des enfants joufflus, dont tout le costume consistait en un casque, un masque, une marotte ou une batte d'arlequin.

D'autres almanachs avaient déjà paru à des époques irrégulières ; mais à dater de 1751 les *calendriers* se suivirent sans lacune, racontant par le menu l'histoire dramatique de l'année, donnant la liste des pièces jouées, l'état des répertoires, le personnel des artistes de chaque théâtre, y compris celui des figurants et figurantes, employés et ouvreuses de loges. Vous y trouviez des biographies, des anecdotes, des jugements, et jusqu'à des madrigaux à la louange des acteurs et actrices. Le calendrier de 1751 ne manquait pas à cette politesse, dont pourtant je ne regrette pas l'usage, et il s'acquittait de ses devoirs laudatifs en de petits vers qui rappellent un peu trop la poésie *mirlitonesque*. Je n'en citerai qu'un exemple, que je prends dans le chapitre de l'opéra. Voici de quelle façon était tourné l'hymne en l'honneur du célèbre chanteur, Gélyote :

Au dieu du chant élevons un trophée;
Gélyote fait aujourd'hui
Par ses talents ce que faisait Orphée :
Il fait tout courir après lui.

Mais en revanche, et par compensation à la qualité de la poésie, le calendrier contenait des enseignements utiles sous la forme de souvenirs. Je recommande le fait suivant à nos directeurs de spectacle, qui aiment à placer et à conserver le plus longtemps possible un ouvrage unique sur leur affiche, comme si l'unité était de ce monde! Jusqu'à l'année 1722 (vous voyez que ce n'est pas hier), il était d'usage de donner les pièces nouvelles toujours seules, et l'on n'y joignait de petites pièces qu'après les huit ou dix premières représentations. Mais alors cette adjonction tardive était regardée comme un signe de la baisse des recettes. Lamotte, le célèbre auteur d'*Inès de Castro,* voulut conjurer cette maligne influence, et, le premier, il eut le courage de faire donner une petite pièce le jour même où sa tragédie de *Romulus* était représentée pour la première fois. Tous ses confrères suivirent son exemple, qu'ils trouvèrent bon, et pendant longues années il n'y fut pas dérogé. Mais depuis quelque temps l'usage primitif a repris son empire, et trop souvent la longueur démesurée des ouvrages le perpétue au-delà de toute raison. C'est à quelque nouveau Lamotte ou à l'intérêt bien entendu des directeurs de le faire de nouveau cesser.

Voilà un échantillon de ce qu'on peut apprendre en lisant de vieux almanachs ; et pourtant, à la honte de notre temps, la chaîne s'était brisée : de l'almanach dramatique, il ne restait plus rien qu'une ombre et qu'un nom. C'était un phénomène étrange à une époque où les théâtres sont si nombreux et le goût des spectacles si vif ; car les journalistes blasés ont beau dire dans leurs feuilletons en style de Jérémie, le théâtre est plus vivant et plus vivace que jamais. Le plaisir qui doit prendre sa place n'est pas encore trouvé. Pour peu qu'il annonce quelque chose d'attrayant, pour peu que la pièce soit intéressante et que les acteurs ne la jouent pas trop mal, on y court avec un empressement, avec une ardeur, qui tiennent du premier âge. Le monde est vieux, mais il est toujours enfant : on l'amuse aujourd'hui, comme on l'amusait il y a des siècles.

Pourquoi donc l'Almanach dramatique avait-il succombé? Par bien des raisons, dont, pour moi, la principale c'est qu'il avait besoin de mourir pour renaître, comme le phénix, et pour rajeunir de plumage comme de ramage. M. Palianti a compris ce qu'il fallait faire de l'antique almanach pour en tirer un almanach tout neuf et tout rayonnant de fraîcheur printanière. D'abord, M. Palianti a profité d'un travail qu'il avait ébauché déjà, je veux parler de ses plans figurés des salles de spectacle. Dans son volume, il ne vous donne pas seulement le prix des places de toutes les salles de Paris, il vous donne les salles mêmes, il vous les met dans la main : vous n'avez qu'à choisir votre loge, votre stalle et qu'à notifier votre choix au bureau de location ; vous êtes servi sans sortir de votre chambre. Est-ce là, je vous prie, un avantage à dédaigner?

Dans ce même volume, vous avez le personnel de tous les théâtres et de tout ce qui tient aux théâtres, Conservatoire, associations des artistes, agents dramatiques, éditeurs, etc., etc. ; vous avez les troupes de Paris et les troupes départementales, les troupes françaises à l'étranger (ne pas confondre avec les armées françaises) ; vous avez la récapitulation des ouvrages nouveaux que l'année a vu naître, et quelquefois mourir ; vous avez la nécrologie des auteurs, artistes, directeurs, chefs d'orchestre ; enfin, et c'est par là que j'aurais dû commencer, puisque c'est par là que débute le volume, vous avez des éphémérides complètes pour les trois cent soixante-cinq jours des douze mois de l'année, éphémérides composées dans le genre de celles qui avaient pour titre : *Une victoire par jour*. Substituez à une victoire un événement dramatique, et le tour est fait. Ainsi, vous lisez dans l'Almanach : « 1851, mercredi 1ᵉʳ janvier, Gaîté, M. Colin abandonne la » direction ; M. Hostein reprend le sceptre. » *Reprend le sceptre* est un peu ambitieux ; je conseille à M. Palianti de changer ce mot dans l'édition prochaine. Quoi qu'il en soit, voilà votre événement du 1ᵉʳ janvier, et, le 2 janvier, deux événements vous arrivent à la fois : « Reprise du *Monstre et le Magicien*, à l'Ambigu-Comique ; deux pièces nouvelles, *Quand le Diable devient vieux* et les *Noces d'Orphée*, aux Délasse-

ments. » Les événements se suivent de cette façon d'un bout à l'autre de l'année. Quelle collection ce sera dans quelques siècles, que celle de tous ces événements et de tous ces calendriers !

Je dois déclarer en toute conscience que M. Palianti a fait œuvre d'artiste en publiant son *Almanach des spectacles* avec le soin, le bon goût et l'exactitude sévère dont il a fait preuve dans ses belles *Mises en scène*, si utiles aux ouvrages dramatiques représentés hors des murs de Paris. J'espère qu'il aura fait aussi une bonne spéculation, et que, grâce à lui, ce précieux volume, dont je déplorais l'absence, va contracter un nouveau bail de vingt-cinq, cinquante ou cent ans.

P. S.

CORRESPONDANCE.

Liége, 6 avril.

Parmi les solennités musicales, grandes et petites, qui se succèdent, il en est une que je vous avais annoncée : c'est le *concert-festival*, organisé au bénéfice des indigents par le Conservatoire royal, sous la direction de M. Daussoigne-Méhul ; il a été donné au théâtre, où il avait réuni un concours élégant d'amateurs.

La salle présentait un coup d'œil admirable : les nombreux jets de lumière, les arbustes, les guirlandes de fleurs, les tentures, rien n'avait été épargné pour rehausser l'éclat de cette soirée. La scène offrait aussi un aspect imprévu : un orchestre de quatre-vingts musiciens y était distribué en amphithéâtre; de chaque côté se trouvaient échelonnés sur les gradins soixante chanteurs fournis par les sociétés d'Orphée et d'Apollon, et quarante sopranes, y compris les dames, élèves du Conservatoire.

L'orchestre a débuté par l'ouverture militaire, avec marche triomphale, de Ries : le mouvement, les nuances, tout a été scrupuleusement observé. Il a encore témoigné cette même supériorité de tact et d'exactitude par la manière classique avec laquelle il a fonctionné dans le superbe *Alleluia* du *Messie*, de Haendel ; dans un fragment de la *Création*, de Haydn, et dans le chœur triomphal de la *Muette*, d'Auber. Le succès qu'il a obtenu dans ces quatre morceaux a été partagé par les choristes pour les trois derniers : eux aussi se sont parfaitement acquittés de leur tâche; mais, en se tenant debout pour chanter, ils auraient fourni, je pense, un volume de voix plus puissant. Cette exécution, qui a été remarquable, expliquait d'autant moins l'espèce de négligence que l'orchestre a apportée dans l'accompagnement de quelques solistes.

M. Zeiss, trompette solo du théâtre de la Reine, à Londres, — où il vient de retourner, — et le flûtiste, M. Reichert, qui, selon toute probabilité, sera prochainement attaché à notre Conservatoire, ont prêté leur coopération à ce concert. M. Zeiss, dans une fantaisie sur des motifs de *I Puritani*, et M. Reichert, dans un air varié de Bœhm, dans une fantaisie et dans un pot-pourri, ont, l'un et l'autre, excité l'admiration par la pureté de son, par la facilité d'en adoucir la force, par la précision dans les notes détachées et dans les autres difficultés du mécanisme.

Une jeune et jolie violoniste liégeoise, élève de son frère et lauréat du dernier concours, a été accueillie par des applaudissements unanimes dans un air varié sur de motifs de l'*Elisire d'amore*, de Hauman. C'est Mlle Frère, qu'il ne faut pas confondre avec son émule, Mlle Fréri, de Bruxelles. Un archet varié, un jeu large et délicat, de la justesse, un sentiment que l'âge développera encore, préparent à Mlle Frère une place dans la jeune phalange des violonistes belges.

M. Frère a exécuté le 10e concerto de de Bériot, avec cette pureté d'intonation, cette habileté mâle et correcte dans tous les traits, ce moelleux et ce goût qui dénotent le vrai talent. Ancien élève de M. de Bériot, il en est devenu un digne interprète.

M. Géraldy nous a dit avec l'excellente méthode qu'on lui connaît, plusieurs romances, l'air du sénéchal de *Jean de Paris*, de Boïeldieu, et un duo de la *Chaste Suzanne*, de Monpou, avec M. Carin, son ancien élève, qui l'a bien secondé.

L'air du *Crociato*, de Meyerbeer, et celui de la *Rose de Péronne*, d'Adam, ont valu à Mme Hébert-Massy les mêmes suffrages que ceux qui étaient prodigués chaque soir, sur notre scène, à cette charmante et délicieuse prima donna.

La *Société libre d'émulation* a donné dans son local, au profit des pauvres, son premier concert de carême. Le programme et l'exécution ont été assez misérables, malgré le concours de Mlle Léonie Péters. Cette hartiste arrivait chez nous précédée d'une réputation qui me paraît un peu usurpée. J'excepterai M. Van der Boorn de cette critique presque générale : dans une fantaisie de Moschelès, intitulée : *Souvenir d'Irlande*, et dans *la Plage*, fantaisie qu'il a composée, ce pianiste a prouvé du style, un doigté ferme et souple, et une agilité soutenue dans les difficultés.

La campagne théâtrale approche de son terme, et Mme Hébert-Massy nous quitte même avant la clôture. Après avoir consacré une longue série de représentations aux opéras comiques du répertoire ordinaire, elle a, en dernier lieu, abordé avec beaucoup de talent les rôles de *Marie de Rohan* et de la *Somnambule*, ouvrages mis à la scène pour elle.

On nous annonce pour la fin de ce mois le retour du pianiste M. Dupont d'Ensival. On s'intéresse beaucoup à Liége aux succès que notre compatriote a obtenus dans les principales villes d'Allemagne où il vient de se faire entendre.

Le conseil communal a alloué un subside à la société de chant, *Orphée de Liége*, pour l'organisation d'un concours auquel seront invitées toutes les sociétés chorales du pays et de l'étranger. Ce concours, suivi d'un festival, est fixé au 22 août. Nous saurons incessamment si cette mesure aura reçu la sanction de l'administration supérieure.

A propos de cette *Société d'Orphée*, qui a remporté en 1849 le premier prix du grand concours national de Bruxelles, elle se propose de participer au concours de Lille qui aura lieu dans le mois de juin prochain.

Z.

NOUVELLES.

*** Il y a eu relâche vendredi au grand Opéra pour une des dernières répétitions du *Juif-Errant*, et, selon toute apparence, il en sera de même demain lundi. La première représentation pourra en être donnée mercredi prochain, si nulle indisposition n'y met obstacle. Une jeune cantatrice d'un grand avenir, Mlle Emmy Lagrua, débutera dans cet ouvrage. Il n'y a qu'une opinion sur la beauté de sa voix sympathique et la distinction de toute sa personne. Parmi les accessoires, dont il faut tenir compte, on cite de nouveaux instruments fabriqués par Adolphe Sax, et dont la sonorité magnifique ajoutera beaucoup d'effet aux merveilles de la mise en scène.

*** Lundi, pour la réouverture, l'Opéra donnait la 125e représentation du *Prophète*, et la recette s'est élevée à 9,393 fr. 90 c. Roger s'était dévoué, malgré un enrouement presque absolu, et l'on ne saurait trop le louer du courage ainsi que du talent qu'il lui a fallu déployer dans une tâche que son indisposition rendait si difficile. Mlle Masson chantait le rôle de Fidès ; Mlle Poinsot, celui de Berthe; Depassio, celui de Zacharie, et Brémond restait fidèle au personnage d'Oberthal, qu'il a si bien créé. C'était, du reste, vendredi dernier le troisième anniversaire du chef-d'œuvre, dont la première représentation a eu lieu le 16 avril 1849.

*** Le *Farfadet*, d'Adolphe Adam, a été revu cette semaine avec autant de plaisir que dans l'origine par le public de l'Opéra-Comique; il est toujours accompagné de *Madelon*.

*** M. Jules Séveste a reçu lundi dernier l'ampliation de l'arrêté ministériel qui lui confère le privilége de l'Opéra-National. Ce théâtre prendra désormais le titre de Théâtre-Lyrique. Le nouveaux directeur a l'espoir fondé d'obtenir, pour l'année prochaine, une subvention de 50,000 fr.

*** *Joanita* et Caroline Duprez ont repris leur place au répertoire.

*** La *Poupée de Nuremberg* n'a pas perdu l'habitude d'amuser et de charmer.

*** La recette des divers spectacles, concerts et curiosités de Paris s'est élevée pendant le mois de février dernier à la somme de 1,209,247 fr. 57 c., qui se décompose ainsi : théâtres subventionnés, 302,285 fr. 86 c.; théâtres secondaires, 667,240 fr. 88 c.; concerts, spectacles-concerts, cafés-concerts et bals, 229,723 fr. 03 c.; curiosités diverses, 9,999 fr. 80 c. La recette du mois de janvier avait été de 1,125,780 fr. 14 c. Le mois de février présente donc sur le précédent une augmentation de 73,467 fr. 43 c. Il y avait eu aussi progrès de janvier sur décembre ; mais cette progression a dû nécessairement s'arrêter en mars, qui correspond à l'époque du carême et de la cessation des bals.

*** Levasseur a été victime d'un accident grave, en se rendant de Brest à Nantes. Deux lieues avant Auray, la diligence a versé en descendant une côte. Levasseur occupait le coupé, dont les glaces se sont brisées. La secousse le jeta en avant, et il se blessa si grièvement au genou, contre un éclat de verre, que, transporté dans un bourg voisin il s'y évanouit, et y resta longtemps privé de connaissance. Le verre avait pénétré dans l'articulation du genou et causé une hémorragie considérable. Lorsque les réparations furent faites à la voiture, Levasseur put cependant y reprendre sa place, mais à son arrivée à Nantes il lui a fallu se mettre au lit pour huit jours au moins.

*** L'Alboni est arrivée à Paris, de retour de son voyage en Espagne. On parle d'un engagement qui l'appellerait aux Etats-Unis.

*** Mme Anna Thillon est toujours à New-York, et y jouit d'une faveur plus grande que jamais.

*** Le grand opéra en quatre actes, dont le duc régnant de Saxe-Cobourg-Gotha a écrit la musique, *Casilda*, a été représentée à Bruxelles mercredi dernier. Les principaux rôles en sont chantés par Mmes Barbot, Cabel, MM. Barbot, Carman et Mangin.

*** M. Théodore Labarre est nommé directeur de la musique du prince-président de la République.

*** L'Association des artistes musiciens a donné cette semaine encore un concert, et ce concert ne sera pas le dernier. Elle avait aussi donné, il y a quinze jours, une matinée qui en fait désirer une seconde. M. L. Massart l'avait organisée et s'y est signalé à plusieurs titres, comme virtuose, dans l'exécution d'un quatuor de Beethoven, dans celle d'un adagio de Weber, pour piano et violon, avec Mme Massart; et aussi comme maître de la jeune Urso, déjà violoniste fort agréable. Dans cette matinée, comme dans le concert suivant, Mme Massart avait enlevé d'unanimes bravos en exécutant avec une *maestria* chaleureuse et brillante le curieux concerto de Bach et l'admirable concerto de Beethoven. Le talent de Chevillard, la belle voix de Bonnehée, l'un des meilleurs élèves du Conservatoire, la grâce de Mme Lefébure-Wély, dans l'air de la *Fée aux roses*, l'admirable ensemble avec lequel la grande sérénade de Mozart a été dite, et aussi celui des chœurs dirigés par Édouard Batiste, tels ont été les principaux éléments de ces deux séances, qui sont le commencement d'une grande chose et qui porteront leurs fruits. On a cru devoir demander pourquoi l'Association avait précisément choisi cette époque exubérante de soirées, de matinées, pour entrer en lice elle-même et grossir le nombre des concerts déjà trop nombreux. La réponse est simple et facile. L'Association n'a pas choisi son jour : elle a commencé dès qu'elle a pu le faire, parce qu'il y avait pour elle nécessité de commencer. Il y a toujours un début à faire, et l'Association n'a pas voulu retarder le sien. Dès à présent, elle a un orchestre, composé par Georges Bousquet d'artistes excellents et dévoués. Cet orchestre a montré ce qu'il pouvait faire, et quand viendra la saison prochaine, il n'aura qu'à se rassembler. Il sera au service de l'Association et de tous les virtuoses français ou étrangers. L'Association aura donc tout ce qui lui manquait, une salle, un orchestre, des séances régulières de grande musique et de musique de chambre. Cette année, elle a travaillé surtout pour l'avenir : l'avenir la récompensera.

*** Voici le programme du dernier concert que Léopold de Meyer donnera demain lundi à 8 heures du soir, dans la salle Herz, et qui sera sans doute l'un des plus beaux de cette saison féconde : 1. *La Ronde de nuit*, de F. Bazin, chœur par la Société populaire du Conservatoire, dirigée par M. Edouard Batiste, du Conservatoire. 2. *Souvenir d'Italie*, grande fantaisie composée et exécutée par Léopold de Meyer. 3. Air de *Lambert Simnel*, d'A. Adam, chanté par M. Cornélis. 4. Fantaisie-Caprice pour le violoncelle, composée et exécutée par M. Alexandre Batta. 5. Cavatine du *Prophète*, de Meyerbeer, chantée par Mme Iweins-d'Hennin. 6. Fantaisie sur des motifs de *Lucrèce Borgia*, composée et exécutée par Léopold de Meyer. 7. Chœur des *Gardes-Chasse*, du *Songe d'une Nuit d'Été*, d'A. Thomas, par la Société populaire du Conservatoire, dirigée par M. Edouard Batiste. 8. *La Sérénade*, mélodie, d'Ed. de Hartog; *la Truite*, mélodie de Schubert, chantées par M. Cornélis 9. Grand impromptu sur des motifs du *Prophète*, composé et exécuté par Léopold de Meyer. 10. *Roses et Quenouilles*, romance de L. Puget; *la Plainte du Mousse*, romance de L. Abadie; chantées par Mme Iweins-d'Hennin. 11. Air du *Siége de Corinthe*, de Rossini, chanté par Hermann-Léon. 12. *Marche d'Isly* (dédiée au maréchal Bugeaud, composée et exécutée par Léopold de Meyer. 13. Grand Finale par la Société populaire du Conservatoire.

*** La seconde séance de musique pour piano et orchestre, exécutée par des professeurs élèves de M. Stamaty, aura lieu mercredi prochain, 21 avril, à 8 heures du soir, dans la salle de l'Association des artistes-musiciens.

*** Un jeune violoniste polonais, I. Lotto, élève de Massart, donnera mardi, 27 avril, un concert dans la salle Herz, à huit heures du soir. Nous qui avons entendu plusieurs fois cet enfant, nous pouvons affirmer qu'il est vraiment extraordinaire. Le concert a pour but de lui fournir le moyen d'attendre le succès d'une demande adressée en sa faveur au gouvernement russe, et que son talent précoce justifie pleinement. Nous donnerons le programme dimanche prochain.

*** Les compositions de Richard Mulder pour le piano, obtiennent de plus en plus la faveur du public et des artistes. L'excellent pianiste compositeur donnera dimanche prochain, 25 avril, une matinée musicale, par invitation, à la salle Pleyel, dans laquelle il fera entendre ses plus nouvelles œuvres, entre autres, avec Lecieux, le duo sur la *Dame blanche*, que Mlle Martin a joué d'une manière si remarquable à son dernier concert. Son duo pour deux pianos, exécuté cette semaine par Kruger et Fumagalli dans la salle Sainte-Cécile, n'a pas produit moins d'effet.

*** Le concert de Mlle Graever est toujours fixé au 20 de ce mois. La jeune et excellente pianiste s'y fera entendre avec le concours de MM. Lefort, Lecieux, Verroust, Lamazou, Ascher et de Mme Ducrest.

*** Le concert le plus attrayant de la saison musicale va être donné le dimanche soir 25 courant, dans la salle Herz. Jamais notre célèbre violoncelliste, Jacques Offenbach, n'aura réuni de si précieux éléments de succès. L'Opéra et l'Opéra-Comique seront représentés à ce festival par Roger et Mmes Laborde et Ugalde. Le piano sera tenu par Léopold de Meyer, et les chansonnettes seront dites par Levassor. Jacques Offenbach exécutera son fameux sextuor pour six violoncelles avec MM. Batta, Van Gelder, Jacquart, Rignault et Lee. *Les Larmes de Jacqueline*, conte d'Arsène Houssaye, seront récitées par Mlle Fix, des Français. Enfin, pour couronner splendidement la fête, une comédie écrite au bénéfice du bénéficiaire par Henri Murger, le *Vol au mouchoir*, sera joué par Mlles Judith, Fix M. Brindeau, Monrose.

*** Le cinquième concert du Cercle musical et littéraire de Paris aura lieu aujourd'hui dimanche, 18 avril, dans la salle Sainte-Cécile. On y entendra la jeune violoniste, Mlle Camille Urso, Mlle Graever et Mlle Molidoff. M. Malibran y fera exécuter son ouverture d'*Hamlet*.

*** Seligmann est de retour à Paris après une longue et brillante tournée en Afrique, dans le nord de l'Italie et dans le midi de la France.

*** Les *Théories complètes du chant*, par Stephen de la Madelaine, viennent de paraître en un beau volume à la librairie d'Amyot. Nous parlerons bientôt de cet ouvrage, approuvé par l'Institut de France et le Conservatoire de musique.

*** La grande fête annoncée pour le 25 avril prochain, au Jardin-d'Hiver, au profit des trois sociétés des auteurs, compositeurs, artistes dramatiques et artistes musiciens, est tout à fait organisée. — L'attrait le plus puissant de cette fête sera la vente de charité faite dans seize boutiques dont les enseignes rappelleront une des plus charmantes créations des gracieuses marchandes. On passera de Diane à la Reine de Navarre, de Vert-Vert à Galathée et au Val d'Andorre, de Joanita à Clarisse Harlowe, de Mignon à la Dame aux Camélias, de Maman Sabouleux à Marthe et Marie, et de la Paysanne pervertie à Chonchon.

*** M. Ettling, le compositeur distingué, vient d'épouser Mlle Léonard.

*** M. J. Bénédict est à Stuttgard. Sur la prière de S. M. le roi de Wurtemberg, il a dû diriger vendredi dernier l'exécution de son opéra, le *Vieux de la Montagne* en présence des grands-ducs de Russie, frères de la princesse royale de Wurtemberg. Bénédict se rendra de Stuttgard en Angleterre.

*** Attilio Grisi, né à Crémone en 1765, ancien maître de concert à la cour grand-ducale de Wurtzbourg, vient de mourir en cette ville dans sa quatre-vingt-septième année. Autrefois A. Grisi avait été un violoniste en renom; il s'était fait entendre en Italie, en Allemagne et en Hongrie, et avait eu des relations d'amitié avec Mozart, Pleyel, C. de Weber, et surtout avec Haydn. Jusqu'à la fin de ses jours, le vétéran infatigable a dirigé la partie musicale du culte. Parmi ses nombreux élèves, on compte plus d'un virtuose.

*** Le monument funéraire élevé, dans le cimetière Montmartre, à la mémoire d'Hippolyte Colet, compositeur et professeur au Conservatoire, par les soins de sa veuve, Mme Louise Colet, de ses condisciples et de ses élèves, vient d'être terminé. Le cippe est orné d'un grand médaillon de bronze vert malachite, qui reproduit les traits du jeune maître. Dans les plis du voile mortuaire qui entoure sa tête, sont gravés les titres de ses ouvrages. Ce médaillon est dû au ciseau de M. Ferrat, élève distingué de M. Pradier.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon*, 15 avril. — Le *Prophète* touche à sa quarantième représentation, et ses interprètes sont aussi zélés, aussi ardents qu'aux premiers jours. Mlle Lacombe, dans le rôle de Fidès, est constamment fêtée, couronnée et fleurie. Caubet, l'infatigable ténor, soutient avec courage et talent le personnage de Jean de Leyde. Mme Cœuriot-Ismaël ne montre pas moins d'énergie, ainsi que les trois anabaptistes Bonnesseur, Bineau et Ismaël, et que Dubosc, dans le rôle d'Oberthal. — Les représentations de Mlle Lavoye alternent avec celles du *Prophète*, et nous l'entendons tour à tour dans l'*Ambassadrice*, les *Diamants de la couronne*, les *Mousquetaires de la Reine*, la *Fée aux roses*, *Haydée*, le *Toréador*. — La dernière solennité musicale de notre Grand-Théâtre a été le concert annuel de Georges Hainl, le célèbre artiste et chef d'orchestre. Le programme, composé avec une recherche savante, réunissait : l'ouverture de *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer; le *Festin de Balthasar*, oratorio d'un lauréat du Conservatoire de Bruxelles, M. Lassen; la romance de Martini, *Plaisir d'amour*, avec chœur; l'allegro, l'andante et le scherzo de la symphonie en *la*, de Beethoven; un chœur du *Crociato in Egitto*, de Meyerbeer; le *Sanctus* et le *Benedictus*, de Charles Gounod; le *Vin des Gaulois* et la *Danse de l'épée*, du même, et la marche triomphale de Ries. Presque tous ces morceaux, supérieurement interprétés, notamment le chœur du *Crociato*, chanté par soixante voix, ont produit une impression vive. Le *Vin des Gaulois* et la *Danse de l'épée*, de Charles Gounod, ont obtenu aussi beaucoup de succès. Georges Hainl dirigeait l'orchestre avec sa supériorité ordinaire.

*** *Marseille*. — Seligmann, dont le nom et le talent sont bien connus dans notre ville, est venu y donner un concert, au retour d'un long voyage. Dans les *Réminiscences d'Halévy*, l'artiste a pu développer ses qualités les plus précieuses; il a été vraiment pathétique dans l'*Ave Maria* et dans *Norma*; mais le morceau capital de la soirée a été sans contredit *I Zampognari*, que Seligmann a joué avec un art et un esprit infini. C'est un petit poëme montagnard qui produit un effet immense : aussi le lui a-t-on fait répéter au milieu d'un tonnerre d'applaudissements. Les sœurs Sabine et Catinka Heinefetter ont admirablement chanté des *Lieders* charmants de grâce et d'originalité, et ont été chaleureusement accueillies. MM. Milont, Darboville et Vigourel ont prêté leur précieux concours au célèbre violoncelliste.

*** *La Rochelle*, 14 avril. — La famille Martin vient de donner ici un concert. Élève distinguée de Ponchard, Mlle Anna Martin, charme par la pureté de ses vocalises et par la douce expression de sa voix. Douée d'un soprano magnifique, c'est sans effort qu'elle atteint les notes

les plus élevées. Son frère, M. Amédée Martin, élève de M. L. Massart, quoique fort jeune, possède un fort joli talent de violoniste. Il a dit avec aplomb et justesse le *Réveil d'un beau jour*, de son professeur. — Les huit soirées-concerts que donne chaque année la Société philharmonique, ont été, cet hiver, plus brillantes que jamais. Fondée en 1815, voici 37 années, sans la moindre interruption, que cette association musicale accomplit fidèlement son but de propager le goût de la musique, et de venir en aide aux malheureux en prêtant son concours à toutes les œuvres charitables.

*** *Carcassonne*, 10 avril. — Le concert donné au bénéfice des pauvres par l'école gratuite de chant, a eu lieu le 31 mars dans la grande salle de la mairie, qui n'a pu contenir tous ceux qu'avait attirés cette solennité. L'exécution d'un chef-d'œuvre inconnu dans notre ville, le *Stabat*, de Rossini; l'école de chant, qu'on écoute toujours avec plaisir; enfin, le gracieux concours d'un artiste de mérite et de quelques voix d'élite, qui ne s'étaient fait entendre encore que dans quelques salons privilégiés, tout cela était de nature à piquer vivement la curiosité.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 16 avril. — Les deux théâtres italiens ont fait leur réouverture après les fêtes de Pâques. Le théâtre de Sa Majesté a donné deux fois l'*Italiana in Algieri*, chantée par Mlle d'Angri. Demain, samedi, Sophie Cruvelli doit faire sa rentrée dans *Norma*. — Le théâtre de Covent-Garden a représenté *Guillaume Tell*, fort bien exécuté par Ronconi, le nouveau ténor, Ander et Mme Castellan; on annonce pour demain les *Martyrs*. — Le théâtre anglais de Drury-Lane est rentré en lice avec *Robert-le-Diable*. — Mlle Joanna Wagner est annoncée par les deux théâtres italiens à la fois. La querelle de ces deux directions qui se la disputent est une réclame immense pour ses débuts. — L'arrivée d'Emile Prudent et de Mlle Clauss excite une vive émotion chez les amateurs de piano et dans tout le monde musical.

*** *Vienne*. — L'Opéra-Italien a donné le lundi de Pâques *Linda di Chamouni* pour les débuts du ténor Boucarde, de Mitrovich, basse-taille, et du baryton Ferri. — M. Carl Kunt, professeur de chant, et avantageusement connu par ses écrits sur l'art musical, est mort le 4 avril.

*** *Saint-Pétersbourg*. — Vieuxtemps a donné son concert d'adieu. — Le directeur général de musique, M. Maurer, a reçu l'ordre de congédier la moitié des artistes attachés aux orchestres de nos théâtres.

*** *Varsovie*. — Mme Moriani Sikorska a joué avec beaucoup de succès le rôle d'Isabelle dans *Robert le Diable*.

*** *Barcelone*, 5 avril. — Avec la *Figlia del reggimento*, on a repris le mois passé au théâtre du Lycée *Il nuovo Figaro* et *Una avventura di Scaramuccia*. L'exécution en a été assez bonne, surtout celle du dernier de ces opéras. On a aussi exécuté tout récemment au même théâtre le *Stabat* de Rossini. Les artistes et les chœurs ont été applaudis. L'introduction de la *Création*, d'Haydn, et le chœur de Rossini, la *Charité*, ont partagé le succès du *Stabat*. — Maintenant on répète la *Muette de Portici*, qui doit être représentée le jour de Pâques.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE, CHEZ ***BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,*** *105, RUE RICHELIEU,*

LA

POUPÉE DE NUREMBERG

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE MM. DE LEUVEN ET ARTHUR DE BEAUPLAN, MUSIQUE DE

AD. ADAM.

Partition pour chant et piano, in-8°. — Grande partition et parties d'orchestre.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, PAR L. CROHARÉ.

L'ouverture pour piano seul : 6 fr. — Ouverture à grand orchestre : 18 fr.

UN QUADRILLE et UNE VALSE de MUSARD.

REDOWA PAR PASDELOUP. — SCHOTTISCH ET POLKA PAR PILODO.

Fantaisie élégante Par CHARLES VOSS *Prix : 5 fr.*

Grande valse brillante Par F. BURGMULLER *Prix : 5 fr.*

Caprice brillant Par H. ROSELLEN *Prix : 7 fr. 50.*

Bagatelle par LECARPENTIER. prix : 5 fr.

LE FARFADET

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE, PAROLES DE M. PLANARD, MUSIQUE DE

AD. ADAM.

OUVERTURE arrangée pour piano, par A. de Garaudé, 6 fr.

CATALOGUE DES MORCEAUX DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO :

N° 1. **Couplets** chantés par Mlle Lemercier : « A la fête du village. » . 4 50
2. **Couplets en duo** chantés par Mlles Lemercier et Talmont : « Il me câjolait, il me câlinait, etc. » . . . . . 3 »
2 *bis*. Les mêmes arrangés à une voix 2 50
N° 3. **Air** chanté par M. Bussine 4 50
3 *bis*. Le même transposé pour ténor 4 50
4. **Duo** chanté par M. Jourdan et Mlle Lemercier : « Que ta peur est imbécile ! » . . . . . 6 »

Un quadrille et une valse par MUSARD.

GRANDE PARTITION ET PARTIES D'ORCHESTRE. — MORCEAUX POUR TOUS LES INSTRUMENTS. — PARTITION POUR PIANO ET CHANT IN-8°.

F. BURGMULLER : Rondo villageois, pour piano, 5 fr. ; Polka pastorale, pour piano, 4 fr.

LA MÊME MAISON VIENT D'ACQUÉRIR LA PROPRIÉTÉ DE

LE TORÉADOR OU L'ACCORD PARFAIT

Opéra bouffon en deux actes de **M. SAUVAGE**, musique de

A. ADAM.

MORCEAUX DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO. — OUVERTURE POUR LE PIANO.

Un quadrille, par MUSARD. — Une fantaisie pour piano, par TALEXY.

Partition pour piano et chant format in-8°. — Grande partition et parties d'orchestre.

CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 103,

NOUVEAUTÉS POUR LE PIANO

ADAM (A.). Ouverture de la *Poupée de Nuremberg* . . . . . 6 »
— Ouverture du *Farfadet*. . . . . 6 »
— Ouverture du *Toréador*. . . . . 6 »
BURGMULLER (Fréd.). Grande valse brillante sur la *Poupée de Nuremberg*. . . . . 5 »
— Rondo villageois sur le *Farfadet*. . . . . 5 »
BÉRIOT fils C. V. de). Op. 1. Etude-caprice . . . . . 6 »
DREYSCHOCK. Deux rapsodies en deux suites, chaque . . . . 5 »
DEVOS. Op. 12. Rêveries du soir, 2ᵉ impromptu 4 50
DUVERNOY (J. B.). Op. 206. Petite fantaisie sur le *Farfadet*. . 5 »
GERVILLE (Léon-Pascal). Op. 6. Trois mazurkas . . . . . 5 »
— Op. 7. Deuxième nocturne. 4 50
LE CARPENTIER. 132ᵉ bagatelle sur la *Poupée de Nuremberg*. . 5 »
— 133ᵉ bagatelle sur le *Farfadet*. . . . . 5 »
— 134ᵉ bagatelle sur le *Toréador* . . . . . 5 »
MATHIAS (Georges). Op. 13. Première valse de concert. . . . 6 »
— Op. 14. Noce villageoise, morceau de genre 6 »
MEYER (Léopold de). Op. 69. Souvenir d'Italie, grande fantaisie 9 »
ROSELLEN (Henri). Ouverture de *Guillaume Tell*, arrangée à quatre mains. . . . . 10 »
TALEXY (Adrien). Op. 21. Fantaisie brillante sur le *Toréador* . . 6 »
VOSS (Charles). Op. 114. Les larmes de Madeleine, méditation. . 4 50
— Op. 118. N° 1. Chant bohémien varié . . . . . 5 »
— 2. La mélancolie de Prume variée . . 5 »
— Op. 134. Barcarolle d'*Oberon* . . . . . 5 »
— Op. 136. La Napolitaine, polka tarentelle . . . . 5 »
— Op. 137. N° 1. Fantaisie élégante sur la *Poupée de Nuremberg*. . . . . 5 »
— 2. Fantaisie élégante sur le *Farfadet* 5 »

POLKAS, VALSES, QUADRILLES.

BURGMULLER (F.). Grande valse brillante sur la *Poupée de Nuremberg*. . . . . 5 »
— Polka sur le *Farfadet*. . . . . 4 »
DEVOS. Graziosa, mazurka brillante 4 50
LENONCOURT (le comte Sublet de). Alice, suite de valses . . . 5 »
— Follette, polka-mazurka . . . . . 2 »
— Manuelita, schottisch . . . . . 3 »
— Henriette, schottich 2 50
— Le vieux Piqueur, quadrille. 4 50
MUSSARD. Les Clairons de l'armée française, quadrille 4 50
— La *Poupée de Nuremberg*, id.. . . . . 4 50
— Le *Farfadet*, id.. . . . . 4 50
— Le *Toréador*, id.. . . . . 4 50
— Grande valse sur la *Poupée de Nuremberg*. . . . . 5 »
— Grande valse sur le *Farfadet*. . . . . 5 »
— Priora, grande polka . . . . . 4 »
NOTA. — Les compositions de Musard sont aussi en vente, arrangées à quatre mains et à grand orchestre.

NOUVEAUTÉS POUR DIVERS INSTRUMENTS.

BÉRIOT (Ch. de) et **MATHIAS** (Georges). Grand duo sur la *Juive* pour piano et violon . . . . . 10 »
MERCIER (Jules). Souvenir de la *Favorite*, fantaisie pour violon avec accompagnement de piano . . . . . 9 »
LOUIS (N.). Op. 225. Fantaisie sur la *Poupée de Nuremberg* pour piano et violon . . . . . 9 »
Airs de l'*Eclair* arrangés pour violon seul 7 50
Airs de la *Juive* arrangés pour violon seul 7 50
Airs de *Guido et Ginevra* arrangés pour violon seul 7 50
LEE (S.). Grand duo sur le *Pirate* pour piano et violoncelle . . . 9 »
TULOU. Grand duo sur l'*Enfant prodigue* pour piano et flûte. . . 9 »
TULOU. Grand duo sur le *Pirate* pour piano et flûte . . . . . 9 »
ONSLOW (Georges). Op. 79. Grand septuor pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contrebasse . . . 25 »
— Op. 79 *bis*. Grand quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse . . . . . 20 »
— Op. 80. 33ᵉ quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle. . . . . 18 »
Ouverture de la *Poupée de Nuremberg* à grand orchestre . . . . . 18 »
— du *Farfadet* à grand orchestre. . . . . 18 »
— du *Toréador* à grand orchestre. . . . . 18 »
Les mêmes en partition, chaque. . . . . 18 »

HARMONIE DES FLEURS

SIX MORCEAUX CARACTÉRISTIQUES POUR LE PIANO

PAR

JACQUES BLUMENTHAL.

Op. 21.

N° 1. **Les Primevères** (Retour du printemps). . . . . 6 »
2. **La Violette** (Modestie) . . . . . 4 »
3. **La Rose** (Amour). . . . . 5 »
N° 4. **Romarin** (Deuil). . . . . 6 »
5. **La Pensée** (Souvenir). . . . . 5 »
6. **Héliotrope** (Enivrement) . . . . . 6 »

LE MOIS DE MARIE

De Saint-Philippe.

HUIT MOTETS

A UNE ET DEUX VOIX AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE,

Dédiés à Sa Majesté très fidèle Dona Maria da Gloria, reine de Portugal,

PAR ADOLPHE ADAM.

N° 1. AVE MARIA, hymne à la Vierge, pour soprano et accompagnement de hautbois, *ad lib.* . . . . . 3 »
2. AVE MARIA, solo pour contralto . . . . . 3 »
3. AVE MARIA, duo pour soprano et contralto, avec accompagnement de hautbois, *ad lib.* 4 50
N° 4. AVE VERUM, solo pour soprano 2 50
5. AVE REGINA CŒLORUM, duo pour soprano et mezzo soprano. 3 75
6. INVIOLATA, duo pour soprano et mezzo soprano 3 75
7. O SALUTARIS, pour soprano . . . . . 3 »
8. AVE MARIS STELLA, duo pour soprano et mezzo soprano . . . . . 5 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cᵉ RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 17. 25 Avril 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5 rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchère, 101, rue du Terraillet.
Londres. Wesselet Ce, 229, Regent street.
St-Petersbourg. Behrard.
New-York. Schuffenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden. Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre du grand Opéra, le *Juif errant*, opéra en 5 actes, paroles de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Halévy (première représentation), par **Paul Smith.** — Auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

THEATRE DU GRAND OPERA.

LE JUIF ERRANT,

Opéra en 5 actes, paroles de MM. Scribe *et* de Saint-Georges, *musique de* M. Halévy, *divertissements de M. Saint-Léon, décors de MM. Cambon, Séchan, Desplechin, Dieterle, Thierry, Nollo et Rubé.*

(Première représentation vendredi 23 avril.)

Depuis dix-huit siècles et plus, le Juif errant marche toujours; il est donc tout simple qu'il ait fait son chemin, et un beau chemin, j'espère! De la légende populaire, de la simple ballade, de la complainte de carrefour récitée, entonnée par toute sorte de voix, excepté les bonnes, accompagnée des maigres accords d'un violon lugubre, il vient de s'élever aux sommités de l'art, aux perfections de la musique, aux magnificences poétiques, lyriques et pittoresques de l'Opéra! Quelle transfiguration! quelle apothéose pour cet être mystérieux, pour ce poétique témoin, ce fatal contempteur du plus grand fait de l'histoire divine et humaine! Le Juif errant avait essayé de tout, drame, vaudeville, épopée, roman; il avait tenté de s'arrêter partout; mais toujours le terrible *Marche! Marche!* l'avait chassé de ses stations momentanées et forcé de reprendre sa course, cherchant en vain le repos de la tombe; et voilà qu'en arrivant à l'Opéra, il trouve une patrie, un trône, un ciel! Voilà qu'il y est reçu de manière à faire croire que sa destinée est vaincue, que ses pérégrinations sont finies; en un mot que le Juif errant ne sera plus errant, mais qu'au contraire ce sera la foule qui s'agitera, se dérangera pour venir à lui, pour le contempler et l'écouter!

Ceci est le résultat d'un concours de pensées, d'inspirations, de travaux, dont un seul théâtre au monde possède le secret et que lui seul peut mettre en œuvre. Pour aujourd'hui, je voudrais seulement vous tracer une rapide esquisse de l'ensemble, un panorama au crayon de toute cette création nouvelle, dont les détails infinis absorberaient des volumes. L'enfantement en a semblé lent et laborieux à ceux qui ne la connaissaient pas encore; il sera jugé tout autrement par ceux qui sauront en quoi elle consiste. Si jadis on supposait qu'il avait suffi de quatre éléments pour créer l'univers, on n'a jamais douté qu'il n'en fallût des centaines pour la confection d'un grand opéra.

L'histoire d'Ashvérus, de ce cordonnier de Jérusalem qui insulta le Sauveur, pliant sous le poids de la croix; qui lui refusa un instant de repos et un verre d'eau devant la porte de sa boutique, et encourut ainsi la sentence : « *Tu marcheras sur la terre jusqu'à ce que j'y reparaisse*, » cette histoire, dis-je, embrasse toute l'ère chrétienne; elle peut s'accrocher dans sa longue durée à n'importe quel clou fourni par les annales d'un peuple ou d'une famille; elle peut même s'éparparpiller, de siècle en siècle et d'acte en acte, sur plusieurs branches sorties de la même tige, et cette méthode a été employée plusieurs fois. Mais ce n'est pas ainsi qu'ont procédé MM. Scribe et de Saint-Georges. En gens experts et avisés, ils ont compris que le genre lyrique s'accommoderait mal d'une succession de personnages subdivisés par couches ou par dynasties, et qu'avant tout, le compositeur leur demanderait de l'unité dans le sujet, dans l'intérêt. Entre la foule des époques, ils en ont donc choisi une qui, avec une action dramatique, leur offrît de fraîches couleurs, des tons vifs et tranchés, des splendeurs et des péripéties encore intactes jusqu'à eux. Ils ont pris le commencement du XIIIe siècle, et ce singulier épisode d'un empire latin, jeté pour quelques années, par le caprice de la guerre et des croisades, sur le siége même de l'empire grec. Cet empire datait de Baudouin Ier, comte de Flandres, et finit à Baudouin II, fils et successeur de Pierre de Courtenay. Les empereurs grecs avaient imploré le secours des croisés, et les croisés leur avaient enlevé leur empire, ce qui était un moyen assez neuf de les tirer d'embarras. Baudouin Ier mourut, comme on le sait, prisonnier de ces mêmes Bulgares contre lesquels Isaac Lange et son fils, Alexis, avaient sollicité sa protection et celle de ses compagnons d'armes.

Une courte introduction précède le lever de la toile. Si vous me demandez pourquoi il n'y a pas d'ouverture, je vous répondrai qu'elle est faite; mais que comme il arrive toujours lors des premières représentations de ces ouvrages chargés d'accessoires, dont le jeu est si difficile à régler, le compositeur en a remis l'exécution au temps où la *machinerie* laissera plus d'espace à la musique. Une décoration parfaitement belle et fidèle, peinte par MM. Nollo et Rubé, représente un faubourg de la ville d'Anvers, les rives de l'Escaut, hérissé d'une forêt de mâts. Sur le devant de la scène, l'effigie du Juif errant pend à une échoppe de bateleurs. C'est jour de kermesse et de joie, un chœur de fête retentit; seigneurs et paysans, nobles dames et bourgeoises se coudoient. Théodora, la belle batelière, sort de son logis avec Léon, son jeune frère. Tous les rangs la courtisent, et c'est elle qui raconte aux curieux l'histoire de l'homme étrange dont la figure se dessine tristement sur l'enseigne. Elle l'a recueillie de son aïeul, qui en parlait souvent.

.... Bien plus, au sein de ma famille,
On disait que, depuis mille ans,
Nous étions tous ses descendants
Par Noéma, sa fille.

La ballade est écoutée avec recueillement; chaque vers excite la surprise et l'effroi.

Pour expier envers lui ses outrages
Dieu le condamne à ne pouvoir mourir !....
Jusqu'à la fin des mondes et des âges,
Dieu le condamne à vivre pour souffrir.
Pendant un quart d'heure,
C'est l'arrêt de Dieu,
A peine il demeure
Dans le même lieu !
Un ange invisible,
L'ange du Très-Haut,
D'une voix terrible
Lui crie aussitôt :
Marche ! marche ! marche toujours!
Sans vieillir, accablé de jours,
Marche! marche toujours !

Tel est le premier couplet de cette ballade excellente de coloris poétique et musical, dont la dernière phrase est répétée en chœur par les assistants. En cet instant, la nuit s'abaisse ; un officier du bourgmestre ordonne aux habitants de se retirer et d'éteindre les lumières. Après tant de couvre-feux traités avec talent et génie, c'était chose difficile que d'en risquer un nouveau : le compositeur l'a fait avec un succès incontestable, et puis, tout à coup, de ce morceau charmant il nous fait passer à un morceau grandiose, original, fantastique, comme le personnage dont il annonce l'apparition. Le Juif errant se montre au bruit de la foudre, au milieu des ténèbres que sillonnent les éclairs. Ashvérus, appuyé sur son bâton, avec sa longue barbe et le reste du costume que la tradition lui assigne, traverse lentement les remparts. Il ne dit pas une syllabe, et pourtant la scène est complète, le personnage expliqué!

A peine a-t-il disparu, que des brigands, des malandrins accourent. Pendant la nuit la ville leur appartient, et ils en usent comme de leur proie. Chacun apporte le fruit de ses larcins, des coffrets, des bijoux, une jeune fille. — Qu'avez-vous fait ? leur crie Ludgers, leur chef. Cette dame en litière, massacrée par vous, c'était la comtesse de Flandres, la femme de Baudouin, notre maître, qui allait en Orient retrouver son époux sur le trône impérial. Ces bijoux sont les siens : cette fille est la sienne ! — Frappons la fille aussi, dit l'assassin de la mère ; mais non, par réflexion, je la cède à qui voudra la prendre. Le Juif errant s'avance et dit : — Je la prends ! Les malandrins tournent leurs poignards contre lui ; mais leurs poignards se brisent sur sa chair immortelle, la hache de Ludgers vole en éclats. Ashvérus est reconnu au signe sanglant que son front porte, et les malandrins se sauvent pour échapper à cette vision.

Ashvérus, resté seul avec l'enfant, chante, je ne dirai pas un air, mais un hymne, un cantique de douleur et d'amour. Cette jeune fille, elle est de sa race : elle est du sang de Noëma, comme Théodora, la batelière, et quelle distance entre les deux! Dans le malheur il n'en est plus. Théodora revient ; elle invite le pélerin fatigué à se reposer. — Jamais il ne se repose. — A boire un verre d'eau ! — Jamais il ne boit, depuis le jour du refus. Théodora reconnaît Ashvérus, qui lui confie la jeune fille, et la charge de l'élever. Ils disent ensemble un duo, dans lequel le compositeur a su donner au châtiment du Juif une forme en quelque sorte matérielle et palpable. Le maudit formule ainsi sa plainte :

Rien ne suspend des heures
L'impitoyable cours !
Heureuse tu demeures;
Moi, je marche toujours !
La voix que je redoute
Bientôt va retentir,
Me traçant ma route
Qui ne doit pas finir !

Sous ces paroles, serpente une mélodie d'une inexprimable tristesse, et les instruments à vent, bassons et cors, exhalent une même note, une pédale solitaire, éternelle, qui se prolonge comme *cette route qui ne doit pas finir !* Cette perpétuité de souffle, qui lasserait toutes les poitrines, est due à l'entente fraternelle des deux bassons et des deux cors, qui se relaient imperceptiblement. Et puis de cet abîme douloureux s'échappe une phrase délicieuse qui rasseréne et console :

Fille chérie,
A toi ma vie,
Mon avenir.

Tout ce premier acte est d'un bout à l'autre un chef-d'œuvre de conception : M. Halévy n'a rien écrit de plus admirable. A l'auteur de la *Juive*, à la profonde intelligence d'où sortit, il y a dix-sept ans, le grand rôle d'Eléazar, il était réservé de personnifier le *Juif errant*, de l'illustrer sur la scène en caractères qui ne s'effaceront pas.

Le second acte nous conduit en Bulgarie, au pied du mont Hémus. Baudouin est mort depuis longtemps ; Irène, sa fille, a grandi sous les yeux de Théodora, de compagnie avec Léon, dont elle se croit la sœur. Léon aussi se croit le frère d'Irène, mais il éprouve pour elle des sentiments qu'il n'ose s'avouer. Malgré ses efforts, l'aveu ne peut rester captif. Il confie ses tourments à Théodora, qui lui apprend que celle qu'il ose aimer n'est pas sa sœur, et que pourtant l'hymen n'est pas possible entre elle et lui. Quel que soit l'obstacle, Léon se flatte qu'Irène le lèvera : il court la chercher. Irène vient d'être enlevée par des bandits qui avaient réclamé l'hospitalité. En effet, dans ces prétendus voyageurs, nous avons reconnu Ludgers et autres malandrins. Ludgers a quitté son métier de coupe-jarret pour une profession plus douce : il fait la traite des esclaves ; il vend des femmes jeunes et jolies, et quand il ne peut les acheter, il les enlève. Ainsi a-t-il fait d'Irène, après conseil tenu avec ses associés. Ce conseil fournit le thème d'un fort beau quatuor, pour voix de basse, écrit, dans le genre bouffe, avec une franchise de style et une liberté d'allure appropriées à la circonstance. Le duo de Léon et de Théodora n'est pas moins remarquable. Léon et Théodora s'élancent sur les traces d'Irène, et, par un changement de décor, nous arrivons sur la grande place de Thessalonique, où des feux de Saint-Jean sont préparés.

C'était une imposante et curieuse cité que Thessalonique, s'il faut s'en rapporter aux pinceaux de MM. Séchan et Diéterle. Le peuple y entonne des chants pleins de vie et de chaleur, d'un rhythme entraînant. Le prince Nicéphore, empereur, ou plutôt prétendant à l'empire d'Orient, se rend sur la place avec ses seigneurs, ses soldats. Ludgers profite de l'occasion pour lui offrir un assortiment de beautés rassemblées à son intention depuis Ispahan jusqu'à Jérusalem. Ici, nous avons un pas d'esclaves à demi voilées, qui dansent sur un air ravissant de grâce pudique et coquette à la fois. Nicéphore regarde et, seul, n'est pas séduit :

Toutes ces beautés de l'Asie
N'ont pas de pouvoir sur mon cœur.
Plus d'amour éphémère et plus de fantaisie :
Je suis las du plaisir et voudrais le bonheur.

Irène est présentée à son tour par Ludgers : c'est justement l'idéal du bonheur rêvé par Nicéphore, qui veut s'emparer d'elle. Ashvérus intervient et déclare au peuple que cette esclave, livrée à prix d'or, est la légitime héritière du trône impérial, la fille de Baudouin, souverain fort peu légitime lui-même, et qui avait traité l'empire comme Nicéphore voudrait traiter Irène. Mais ceci est de la politique, et la politique n'a rien à démêler avec l'opéra. Nicéphore se fâche contre Ashvérus, et, puisque ce dernier invoque le nom de Dieu, il l'accepte pour juge. Que l'épreuve du feu en décide : le bûcher est tout prêt : Ashvérus y monte avec calme, et la flamme s'éteint : la foudre éclate en son honneur : le tonnerre jure pour lui! Dès lors, le peuple est convaincu et s'incline humblement devant Irène, qui, de captive, devient impératrice. — A genoux ! s'écrie Ashvérus ; et tous, excepté Nicéphore, tombent à genoux. Vous comprenez, sans que je le dise, que cette révolution, à laquelle le ciel participe, est le sujet d'un grand final, écrit d'une main puissante, et dans lequel la simplicité du dessin, la clarté des développements égalent la majesté des idées. Le spectacle est, d'ailleurs, éblouissant : la figure sauvage et terne d'Ashvérus se détache avec un effet extraordinaire de toute cette masse lumineuse de pourpre et d'or, d'armures et de monuments.

Et comment vous peindre encore le palais des empereurs à Constantinople, où se passe le troisième acte? Ce palais est l'œuvre de M. Cambon, œuvre qui tient de la féerie par la hardiesse de ses constructions bysantines et l'enchantement de ses perspectives. Irène en sera bientôt maîtresse, et, ce qui la flatte plus encore, elle reverra sa

sœur chérie, son frère bien-aimé. Les voici déjà qui demandent à lui parler, sans la connaître, sans rien savoir de ses grandeurs. Ils viennent la prier de leur rendre celle que des bandits leur ont enlevée. Irène lève son voile : Léon est frappé de stupeur. Il comprend alors quel est l'obstacle dont lui parlait Théodora. Plus d'hymen! plus d'amour! Il veut partir, mais Irène le retient, et une fête commence : des danseurs étrangers implorent la faveur de reproduire la fable du *Pasteur Aristée et des Abeilles*, non pas exactement telle que la raconte Virgile, mais arrangée à leur manière et dans le goût byzantin.

Dans cet acte, Irène a déjà chanté une élégante cavatine, Léon a soupiré une romance pathétique, qui se répéteront partout. Voici bien une autre chose, une musique de ballet, qu'on peut nommer tout un petit poëme du style le plus ingénieux. Un léger bourdonnement d'orchestre avec sourdines introduit l'essaim des insectes ailés, car toutes les danseuses ont des ailes, des corsets cotelés d'or : la reine des abeilles porte de plus sur sa tête un petit réseau d'or, surmonté de deux antennes blanches. L'essaim voltige, tourbillonne, et l'adorable musique voltige, tourbillonne comme lui. En écoutant son fin murmure, je ne puis empêcher ces charmants vers de Clément Marot de me revenir en mémoire et sous la plume :

Là, d'un côté, auras la grand' clôture
De saulx épais, où pour prendre pâture,
Mouches à miel sucer la fleur iront
Et d'un doux bruit souvent t'endormiront.

Le berger Aristée est piqué par les abeilles; il veut se venger, les dompter, les apprivoiser, et il y parvient, grâce aux sons de sa flûte, traduits par l'incomparable hautbois de Verroust. Le berger et les abeilles, réconciliés, voltigent et tourbillonnent sur nouveaux frais. Mlle Taglioni, reine des abeilles, se pose en reine de la danse : ses pas sont aussi fins, aussi gracieux que la musique est fine et distinguée. Une immense ruche, sortie de terre, amène un renfort d'abeilles et couronne le divertissement. Bravo, le chorégraphe! mais bravo cent et cent fois le compositeur, qui a fait un chef-d'œuvre, une merveille, un digne pendant de l'Aristée des *Géorgiques* :

Pastor Aristæus fugiens peneia Tempe.

Revenons au drame. La fête terminée, Nicéphore, suivi de son sénat en grand costume, vient déclarer que pour finir douze ans de guerre, il faut qu'Irène l'épouse : le trône est à ce prix. Irène ne veut plus du trône : Théodora lui défend d'abdiquer et de déshériter sa famille. Avant qu'elle se décide, Léon demande tout bas un rendez-vous à Irène, qui l'accorde à son frère. Un large ensemble, dominé par les quatre voix principales, conclut ce troisième acte si varié, si riche d'harmonie, sans compter celle des gigantesques saxo-tubas, qui résonnent sur le théâtre et forment un orchestre de plus.

Au quatrième acte, nous avons d'abord deux morceaux délicieux de mélodie, une cavatine de Léon, un duo de Léon et d'Irène. Les deux amants, délivrés de la fraternité, jurent d'être unis pour la vie. Léon s'est chargé de révéler à Irène que ses sentiments n'étaient pas de l'amitié pure :

Et tant qu'a duré ce sommeil
Où dormaient nos âmes..., ton âme
N'éprouvait-elle pas une secrète flamme,
Impatiente du réveil?

Léon se charge encore de soulever le peuple en faveur d'Irène et de ses droits. Par malheur, Nicéphore a surpris ses projets, et dit à Ludgers :

Tu viens de les entendre! Ils ont dicté leur sort!
La honte à cette femme... A cet homme la mort!

Le théâtre change, et nous voici devant le plus magnifique décor qui se puisse imaginer : un temple ruiné sur la rive du Bosphore, et puis rien que la solitude, la nuit, la tristesse; une ville à perte de vue; les rayons vacillants de la lune sous les nuages! Ceci est l'œuvre de M. Thierry. Bravo, le peintre! Ashvérus descend des ruines; il se lamente, il gémit sur sa destinée, en des vers qui n'auraient pas besoin d'être chantés. La voix du trombone, si bien joué par Dieppo, se mêle à sa voix dolente, et l'on se prend d'une véritable pitié pour ce malheureux qui ne peut pas mourir! Nous le plaignons sincèrement, nous qui mourrons tous, et qui souvent craignons ce qu'il désire!

Autour de moi tout passe!
En parcourant l'espace,
Des mondes disparus
Moi seul connais la trace
Et retrouve la place
Des temps qui ne sont plus!
Jamais la prière
Ne vient adoucir
La douleur amère
Qu'il me faut subir!
Jamais, sur ma vie,
Un œil n'a versé
Cette larme amie
Qu'on donne au trépassé!

Le pauvre homme!... Et voilà que Ludgers nous revient, escorté de ses camarades : de marchand d'esclaves, il s'est refait meurtrier, et il est là pour frapper sa victime! Léon paraît avec Théodora : il se flatte que tout va bien. Tout va mal au contraire; Ashvérus, qui veille toujours sur lui, le lui apprend. Léon, l'aveugle Léon, n'en veut rien croire. Il repousse Ashvérus et ses conseils, et son secours. Il lui reproche de traîner le malheur avec lui, tandis que la mort plane sur sa tête. Les assassins enveloppent Léon, le désarment; Ashvérus s'interpose, mais trop tard! Le quart d'heure est passé, les trompettes retentissent : l'ange exterminateur agite sa flamboyante épée : Marche! marche!... Léon est précipité du haut des rochers, Théodora s'évanouit. Tout cela est saisissant, poétique et musical. Le quatrième acte, à lui seul, vaut tout un opéra.

Le cinquième arrive enfin pour dénouer et conclure. Rassurez-vous, Léon n'est pas mort : les flots l'ont apporté entre les bras d'Ashvérus, de son père, et son père l'a sauvé pour l'unir à Irène. Nicéphore est tombé du trône, qui n'attend plus que son impératrice. Ainsi, chacun va être heureux, hormis le Juif errant! S'il y a un dénoûment pour tout le monde, il n'en est pas pour lui, qui doit toujours vivre : c'est sa punition. Plus que jamais il appelle la mort : Dieu lui permet de la rêver.

Mais, ô ciel! quel prodige étrange!.....
Tout en moi se confond et change...
Oui, c'est la mort! Oui, je la sens!
C'est le repos... la fin de mes tourments.

Ashvérus tombe accablé sur la plage, en face d'une mer sans limites, et son rêve le transporte dans la vallée de Josaphat, cette vallée symbolique, prétoire de la justice divine, devant laquelle tous doivent comparaître.

Les trompettes du jugement dernier convoquent les morts par l'organe des terribles saxophones, et les morts se hâtent de ressusciter. L'ange exterminateur leur signifie les ordres du Très-Haut.

La voix du Seigneur vous appelle :
Morts, levez-vous!
Devant la puissance éternelle,
Paraissez tous.

M. Halévy a encore écrit d'admirables choses pour cet instant suprême, qui précède l'Enfer et le Paradis. La vallée disparaît; l'Enfer s'ouvre, et jamais vous n'avez vu de tableau qui vous en donne une idée plus formidable : Michel-Ange est surpassé par M. Desplechin. Levez les yeux, et regardez le Paradis, dont les cimes pures et glorieuses rayonnent de paisibles clartés! Votre choix est fait, n'est-ce pas? Mais croyez-vous qu'on vous consulte? Et cet infortuné Juif, ce damné, ce proscrit, qui choisirait l'enfer plutôt que la vie, qui dormait là sur la terre, persuadé que la terre n'était plus rien pour lui!.... Vaine espérance! illusion! L'ange exterminateur le réveille et lui dit encore : Marche! marche! Ashvérus ressaisit son bâton et s'écrie :

Ah! mon sort n'est pas achevé!
J'ai cru voir terminer ma vie!
J'ai cru ma misère finie!
J'ai cru mourir, et j'ai rêvé!

Qu'en dites-vous? Ce drame ne vous semble-t-il pas une heureuse et habile exploitation de la fameuse légende dont fut bercée votre enfance? N'y trouvez-vous pas de l'action, des incidents, de l'intérêt, et ne le croyez-vous pas de nature à toucher fortement des attentions

blasées, des curiosités assoupies? Quant à moi, je n'en fais pas l'objet d'un doute; je félicite hautement MM. Scribe et de Saint-Georges du nouveau produit de leur féconde association.

La musique!... Ah! pardon, je m'arrête. Vous n'exigez pas de moi, sans doute, une étude raisonnée, savante, approfondie, de la partition d'un maître depuis longtemps placé au premier rang des maîtres. Vous l'aurez, mais pas aujourd'hui. Laissez-nous reprendre haleine et nous reposer de tant d'admirations réunies en un seul bloc. Je vous en ai dit assez, en vous parlant de chaque morceau, pour vous faire soupçonner que cette partition pourrait bien être un chef-d'œuvre. J'aurais dû me contenter de vous dire qu'elle était de M. Halévy. Cependant, je tiens dès à présent à constater que l'illustre compositeur n'a jamais plus approché du terme souverain en matière d'art, le grand dans le simple et le simple dans le grand. Rien de cherché, de fatigant, de tourmenté dans cette œuvre, qu'on dirait jetée sur le papier sans intervalles, sans lacunes. Ce qui distingue les artistes éminents, c'est la faculté de se modifier sans cesse et de s'améliorer en se modifiant. Dieu leur a dit, comme au *Juif errant : Marche! marche!...* Et c'est ainsi que M. Halévy a marché.

Parlons des artistes qui ont interprété sa dernière production. Dans le rôle du Juif errant, Massol a obtenu le plus beau succès de toute sa carrière. Il l'a créé par la physionomie aussi bien que par la voix, et cette voix est, plus que jamais pleine, onctueuse et sonore. Le Juif errant et Massol, Massol et le Juif errant, désormais ce n'est plus qu'un.

Roger, toujours si accompli dans sa dualité de chanteur et d'acteur, a rajeuni de dix ans, sous les traits de Léon. Le costume, la musique, même, concourent à la métamorphose. Son rôle est tendre et passionné, sans exiger d'effort; il n'a qu'à le dire, comme les auteurs l'ont fait, pour toucher et pour plaire. La romance du troisième acte, la cavatine et le duo du quatrième en sont les plus beaux fleurons.

La magnifique voix de Mme Tedesco ne s'était pas encore déployée aussi largement, aussi fréquemment que dans le rôle de Théodora: elle en a dit plusieurs passages de façon à soulever la salle entière.

La débutante, Mlle Emmy La Grua n'a pas failli aux promesses de son talent et de sa jeunesse. Sa voix de soprano sfogato est charmante de timbre; elle ne manque pas d'art, mais elle a besoin de bien connaître les exigences de la salle. Après deux ou trois représentations elle y sera faite, et on l'applaudira pour le présent comme pour l'avenir. C'est, du reste, une grande et belle personne, Sicilienne de naissance, mais parlant le français comme une Française de Paris.

Obin et Depassio, deux belles voix de basse, représentent Nicéphore et Ludgers. Les autres rôles de bandits sont tenus par Canaple, Guigneau et Noir, ce qui fait que l'exécution en est supérieure. Merly chante le rôle du guetteur de nuit; Chapuis, celui de l'ange exterminateur. Mlle Petit-Brière a bien voulu dire quelques lignes de musique ornées d'un point d'orgue fort bien réussi. En cherchant bien, je trouverais encore d'estimables artistes, voués de corps et d'âme à la fortune du *Juif errant*. J'aurais à citer les choristes en masse, et l'orchestre tout entier, si bien dirigé par son habile chef, M. Girard; mais le moment de m'arrêter est venu; le temps et la place me manquent; et quand même l'ange exterminateur m'ordonnerait de marcher encore, comme je n'ai pas commis de faute équivalente à celle d'Ashvérus, je n'irais pas plus loin.

PAUL SMITH.

AUDITIONS MUSICALES.

Mme Farrenc.— Mme Claire Henelle.— Mlle Joséphine Martin.— Mlle Louise Mattmann. — Mlle Madeleine Graever. — Cercle musical et littéraire.— Mme Launer Manera.— Mlle Eugénie de Rosa.— Mlle Gras. — Mme Gaveaux-Sabatier et Mme Roger de Beauvoir. — MM. Lamazou, Lefort, Fumagalli, Léopold de Meyer. — M. Delsarte, Mlle Rachel et Mme la comtesse de Kalergis. — *The doctor* Lardner. — M. Rosellen.

La VIRTUOSERIE prend ses ébats plus que jamais; c'est comme une colérine, une fièvre artistique ou plutôt une sorte d'ivresse produite par l'opium ou le narguillé sur les fumeurs de l'Orient, ivresse qui plaît au public et le berce des plus douces idéalités. Récitants et auditeurs sont dans les meilleurs termes, et se retrouvent toujours ensemble avec un nouveau plaisir. Chaque matinée ou soirée musicale fait salon ou salle comble. En est-il de même de la bourse du bénéficiaire? Nous n'oserions répondre très-affirmativement à cette question. Toujours est-il que ces exhibitions musicales faites par des artistes d'âge, de sexes et de talents divers, portent à la bienveillance, à la sociabilité; qu'elles ajournent les controverses ardentes sur la politique, et prouvent, pour la cent millième fois, que l'art musical est égalitaire et civilisateur. Il n'y a guère que l'analyseur, le critique de ces choses, qui pourrait être fondé, à la rigueur, à trouver un peu monotone la représentation de cette pièce musicale appelée concert, qui est, à peu de choses près, toujours la même pour lui; car il retrouve souvent dans la matinée musicale du jour, la cavatine, la chansonnette, l'air varié et la fantaisie du concert de la veille; heureux quand il ne les entend pas deux ou trois fois dans la même journée! Il est vrai que ces charmantes et charmants solistes se croient suffisamment justifiés en faisant imprimer sur leurs programmes à chaque morceau, et entre deux parenthèses : (redemandé). Redemandé par qui? — Par tout le monde. — Pourquoi? — Dans l'intérêt de l'art. — Ah! c'est bien.

C'est bien réellement dans l'intérêt de l'art que Mme Farrenc a donné un concert dans la salle Ste-Cécile. Cette dame, docteur ès-science des sons a dit, avec MM. Maurin, Mas, Chevillard et Bailly, son deuxième quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse dont nous avons déjà signalé, pour les lecteurs de la *Gazette musicale*, les finesses harmoniques et l'élégance mélodique. La deuxième sonate pour piano et violon, composée aussi par Mme Farrenc, a été dite par l'auteur et M. Maurin; puis, M. Alexis Dupond, après avoir dit de ce style de chant pur et classique qui lui est propre, le bel air de Pylade dans l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck : *Unis dès la plus tendre enfance*, etc., a dit encore *Andréa la folle*, romance de Mme Farrenc, et l'*Hirondelle du prisonnier*, par Mlle Victorine Farrenc, deux charmantes choses vocales; et puis revenant à la musique rétrospective dont elle s'est toujours nourrie, Mme Farrenc nous a fait entendre un *andante* et un *allegro*, pour piano seul, de Philippe Emmanuel Bach; ensuite, un *adagio* avec final de la sonate en *la* de Beethoven. Bien que, pour éviter des redites, nous ne mentionnions que les faits et gestes et les œuvres du bénéficiaire, nous nous plaisons à faire ici une exception à cette règle en faveur de M. Leroy, du théâtre de l'Opéra-Comique, qui a joué un solo de clarinette d'un excellent style et d'un son charmant, on ne peut plus remarquable d'homogénéité et de distinction.

— Puisque nous sommes sur la voie agréable du madrigal, ce thème avec des variations infinies que le Français, né galant, joue avec une incroyable aisance de plume et de parole pour le beau sexe, nous félicitons les auditeurs qui ont assisté au concert donné chez Pleyel par Mme Claire Henelle, cette cantatrice de bonne société, à la méthode rationnelle, au style pur et varié, à la voix sympathique comme sa personne, et qui, bien que veuve, a dit d'une voix charmante et d'un accent convaincu *la Sposa fedele*, fort jolie cavatine italienne; le duo, avec M. Jourdan, de l'Opéra-Comique, de la *Dame blanche* : *Il s'éloigne*, etc.; le *Cantique de Noël*, avec accompagnement d'orgue mélodium ou harmonium; et, enfin, de charmantes mélodies ayant pour titres *Où sera le bonheur?* et *Jeanne*, par M. Membrée.

— Mlle Joséphine Martin n'a pas été moins mélodique de ses dix doigts spirituels, en nous disant, nous exprimant, au concert qu'elle a donné dans la même salle, ses *Elans du cœur*, élégie un peu vague pour le piano; puis, sa *Danse syriaque*; et puis sa *Kermesse, fête flamande*, tumulte joyeux et franc, et naïvement harmonieux. Elle s'était déjà montrée, avant ces morceaux de sa composition, pianiste pure, ferme et brillante dans l'exécution d'une très belle fantaisie de Stephen Heller.

— Dans une des matinées de M. Gouffé, l'homme-progrès pour la

musique de chambre, on a dit une excellente sonate pour piano et violoncelle, de M. Ferdinand Lavainne, et un fort joli trio pour piano, violon et violoncelle, dit, joué, chanté délicieusement par Mlle Louise Mattmann, la pianiste de la musique rétrospective et actuelle, et par M. Lebouc et l'auteur, M. Adolphe Blanc.

— Honneur aussi à la conviction musicale, au jeu ferme et brillant et coloré de Mlle Madeleine Graever, la pianiste hollandaise dont les mains agiles glissent sur l'ivoire poli du clavier, comme les jolis pieds de ses compatriotes sur la glace de son froid pays, comme l'hirondelle circonvolutionne sur les prés ou la surface d'un lac. Elle a prouvé cela dans le dernier concert qu'elle a donné, le 20 avril, chez Herz, où elle a dit, d'un style d'exécution chaleureuse et variée, un suave adagio de Hummel, suivi du final de la sonate œuvre 31e de Beethoven, dont le *rédacteur* du programme n'a pas cru devoir citer le nom, nous ne savons pourquoi. La bénéficiaire a dit splendidement la *Prière de Moïse*, par Thalberg, et de belles études par M. Forgues; elle nous a même fait entendre une ballade de sa composition.

Au cercle musical et littéraire où fonctionne un bon orchestre bien dirigé par M. Malibran dans la salle Sainte-Cécile, Mlle Graever a dit aussi, aux applaudissements d'un public assez nombreux, le beau concerto en *la* mineur de Hummel, fort bien accompagné par l'orchestre, qui a rendu avec énergie et beaucoup d'ensemble l'ouverture de l'*Euriante*, de Weber, ainsi que le *Notturno*, sérénade de Spohr, pour clarinettes, hautbois, flûtes, bassons, cors, trompette, ophicléide et trombone, suite de morceaux d'un effet original et charmant.

— En vertu de cet axiome: Ce que femme veut, Dieu le veut, Mme Manera, qui a employé tout ce qu'elle a de volonté musicale et religieuse, et ce n'est pas peu dire, à faire connaître et apprécier les différents mérites de son *Album des Femmes*, est parvenue à la réalisation de cette pensée artistique. L'auteur a fait jouer, dire, chanter, interpréter, comme on voudra, ses poésies, ses élégies, ses romances, sa musique religieuse au Jardin-d'Hiver; et tout cela a été applaudi, fêté, grâce au sentiment musical et conjugal qui a inspiré ce charmant recueil, et grâce encore à ses interprètes, parmi lesquels figuraient Mme Sabatier, Mlles Nau, Dillon, Jouvante, Mattmann; MM. Gouffé, Lebouc, Max-Meyer, Vincent, etc., etc.

— Mlle Eugénie de Rosa est une petite cantatrice brune, chantant de jolies petites choses assez mélodiques, mais pas excessivement musicales. Mlle Rossignon, autre cantatrice au teint de lis, celle-là, et qui pourrait changer la lettre finale de son nom en un *l*, Mlle Rossignon, qui figurait sur le programme de ce concert et qui n'y a pas chanté, a été suppléée par la Malibran noire, Mme Martinez, cantatrice de couleur bon teint. Ce n'est pas le cas de dire qu'une blanche vaut deux noires, car Mme Martinez semble s'être donné l'obligeante mission de se mettre en quatre pour venir au secours, ainsi que cela est arrivé dernièrement dans la soirée musicale du chanteur Visconti, chez Pleyel, des virtuoses dans l'embarras par suite d'inexactitude ou d'indisposition de leurs co-concertants.

— Mlle Gras est une jolie pianiste, dans toutes les acceptions qu'on voudra donner à cet adjectif. Dans la petite exhibition de musique agréable qu'elle a faite à ses auditeurs, la bénéficiaire n'a eu qu'à se louer de leur galanterie, et même, on pourrait dire, de leurs justes applaudissements.

— Pour Mme Gaveaux-Sabatier, ce n'est pas seulement de la galanterie et de justes applaudissements, c'est de la sympathie entre la bénéficiaire et son public, car elle peut dire *mon* public dans tous les concerts où elle se fait entendre, comme chaque auditoire a l'air de dire *ma* chanteuse. La salle de Herz, où elle a donné son concert, jeudi 22 avril, regorgeait de monde, et cependant ce concert n'offrait rien de bien nouveau. C'était: *Pourquoi?* chansonnette qu'elle dit d'une manière délicieuse; *la Pavana*, autre chansonnette qu'elle brode d'une façon remarquable; le grand air du *Caïd*, qu'elle chante et vocalise en héritière de Mme Ugalde, à l'Opéra-Comique. Tout cela, avec la petite comédie: *Dos à dos*, de Mme Roger de Beauvoir, jouée par les acteurs du Théâtre-Français, et de nouvelles scènes comiques de Levassor, ont fait de la réapparition de Mme Sabatier, comme artiste, une charmante séance musicale et dramatique qui a plu généralement.

— Au nombre des virtuoses masculins qui se sont manifestés en public, dans la semaine qui vient de s'écouler, il faut citer M. Lamazou, le ténor méridional à la voix douce et flatteuse, qui a donné son concert chez Pleyel; M. Lefort, le baryton à la voix vibrante et sympathique, et bon professeur de chant, ayant des relations nombreuses et distinguées dans la bonne société, qui a donné le sien chez Herz; enfin, M. Fumagalli, le pianiste milanais, qui a dit d'une manière brillante une grande fantaisie sur les motifs du *Prophète*, des *Variations-caprices* sur l'*Elisir d'amore*; une belle étude, pour la main gauche, sur *Casta diva*, de la *Norma*; et puis, une grande *fantaisie militaire*, pour quatre pianos, dans laquelle il ne peint rien moins qu'*une ronde de nuit*, *une nuit au camp*, *le signal d'alarme et combat*, *une marche funèbre*, *un hymne triomphal* (extrait du *Siége de Corinthe*, de Rossini) et *une orgie*. Les interprètes de tout cela étaient MM. Anatole Petit, Wilhelm Kruger, Richard Mudler et Adolfo Fumagalli, l'auteur. Ces messieurs ont fait du bruit comme quatre, et le public les a applaudis idem.

— En digne représentant des pianistes légers de l'Allemagne, avec le nom orné de la particule nobiliaire et de plusieurs ordres des souverains de l'Europe, M. Léopold de Meyer a donné son concert d'adieu à la population musicale de Paris, si la population de Paris est réellement musicale. Son *Grand impromptu sur des mélodies du Prophète* a fait le plus grand plaisir ainsi que ses variations sur le *Brindisi* de la *Lucrezia Borgia*, et ses *Souvenirs d'Italie*, et sa *Marche d'Isly*, brillante d'entrain guerrier et tout empreinte d'une couleur orientale qui provoque les applaudissements, comme les a excités dans le temps sa *Marche marocaine*, d'un rhythme si impérieux et si caractéristique. Si la partie instrumentale a été dignement soutenue dans ce concert par le bénéficiaire et M. Alexandre Batta, le chant a été fort bien représenté aussi par Mme Iweins-d'Hennin, qui a dit comme toujours en bonne cantatrice-professeur des romances dramatiques et la cavatine du *Prophète*; par M. Hermann-Léon, le chanteur expressif, et M. Cornélis, professeur de chant au Conservatoire de Bruxelles, dont la voix de ténor, flatteuse et bien posée, a plu généralement.

— Du noble pianiste Léopold de Meyer à la noble comtesse de Kalergis, née Nesselrode, il n'y a qu'un pas. Cette virtuose de distinction et d'aussi bonne qualité par le talent que par la naissance, s'est présentée dans la salle Herz sur l'estrade de la publicité au concert donné par Delsarte, l'excellent professeur de chant; et, vêtue en simple robe noire, coiffée non moins simplement de son opulente chevelure blonde, daignant à peine s'embellir d'un sourire qui lui va cependant si bien, — pardon, madame la comtesse, de ces observations qui sont dans le droit du critique appelé à juger des faits et gestes et de toutes les facultés physiques et intellectuelles de l'artiste qui paraît devant un public payant; — ne s'astreignant point au salut traditionnel du virtuose soliste en se présentant devant son auditoire ou en le quittant, Mme de Kalergis nous a dit d'un style sage et pur une sonate de Mozart accompagnée par M. Sauzai, une suave rêverie intitulée la *Bereeuse*, de Reber, dont la partie de violon n'est pas le moindre ornement, et enfin un concerto de piano avec accompagnement d'orchestre, par Haendel, ayant pour rondo une délicieuse fugue dite par la récitante d'un style net, limpide, et qui plaît, ne fût-ce que par sa charmante rétrospectivité.

Nous ajouterons que, dans ce concert, Delsarte s'est montré le digne interprète de Gluck, c'est-à-dire poëte, tragédien, orateur. Dans la *Descente d'Alceste aux enfers*, il a rappelé le mot de Mozart à son père, lorsque celui-ci dit à l'auteur d'*Orphée*, après la presque chute d'*Alceste*: Eh bien! mon pauvre chevalier, voilà donc ton *Alceste* tombée? — Tombée du ciel, mon père! s'écrie aussitôt le virtuose enfant, qui plus tard devait écrire *Don Juan*.

Mlle Rachel, qui avait promis de dire des scènes de *Virginie* et du *Misanthrope*, a fait défaut; elle a été dignement remplacée par Del-

sarte qui, dans la grande scène finale d'*Armide*, a autant ému son auditoire qu'aurait pu le faire notre admirable tragédienne, eût-elle fait entendre les accents désespérés de *Roxane* ou de *Phèdre*. Avec un organe brisé, voilé, l'habile chanteur, par l'œil, le geste, l'accent et toute la physionomie, et la déclamation la plus vraie, et la plus vive, et la plus touchante, a rendu la perfide enchanteresse aussi intéressante que l'*Ariane* et la *Didon* abandonnées. Delsarte a galvanisé dans leurs tombeaux Virgile, Corneille et Gluck.

— M. Lardner, savant anglais, *doctor* ès-sciences exactes, a désiré entendre résonner chez lui les beaux instruments de la fabrication française qu'il avait analysés à l'Exposition de Londres; et dans une brillante soirée qu'il a donnée chez lui, rue de Lille, MM. Thalberg et Godefroid ont fait parler le langage qu'on sait au piano et à la harpe de M. Erard.

— M. H. Rosellen a donné chez lui une seconde matinée musicale consacrée à l'audition de ses élèves, et, fidèle à son système d'enseignement, il a fait exécuter des morceaux de Herz, Weber, Prudent, Dohler, Thalberg et des siens. Cette séance n'a pas été moins brillante que la précédente; elle prouve une fois de plus l'excellence de la méthode et des soins de cet habile professeur.

C'est avec le plus grand plaisir que l'auditoire a revu Mlle Marie Brousse, qui a chanté un air de *Guillaume Tell* et un duo avec M. Jules Lefort; c'est aussi au milieu des plus chaleureux applaudissements que M. Rosellen, parfaitement secondé par MM. Léopold et Arnaud Dancla, a exécuté son trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre remarquable que nous avons dans le temps signalée à nos lecteurs.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 14 avril 1852.

Je vous ai annoncé dans le temps la fin de notre campagne musicale d'hiver, en vous donnant le détail des prouesses qui l'ont signalée. Depuis, la campagne du printemps a commencé sous les plus heureux auspices.

On sait qu'en automne et au printemps reparaissent les oiseaux de passage : avec les hirondelles sont arrivés les virtuoses. Deux harpistes éminents, M. Thomas, de Londres, et M. Kruger, de Stuttgard, ont fait assaut de talent. Le violoniste Singer, de Vienne, s'est fait entendre plusieurs fois en public avec le plus grand succès. Nous avons eu également une violoniste, Mlle Bierlich, de Saxe, qui n'en est pas à son premier voyage. Pour acquérir un talent hors ligne, Mlle Bierlich n'aurait besoin que de prendre pour maître un virtuose de premier ordre. Enfin, un vent du sud-est nous a ramené un pianiste viennois, M. Ehrlich, et une brise de l'ouest, M. Dupont, pianiste de Bruxelles. A coup sûr, on peut dire de tous les deux que ce n'est pas en vain qu'ils ont ont reçu de Dieu leurs dix doigts. Je parie ma main *droite* qu'il n'y a pas de main *gauche* plus habile sur le clavier que celle du premier; et quant à M. Dupont, je gagerais ma main *gauche* qu'il n'y a pas de *droite* plus élégante que la sienne, surtout dans le *staccato*. Ce serait un grand malheur pour moi de perdre mes deux mains à ce pari, sans doute, mais je serais sans inquiétude. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que ces deux virtuoses ne soient pas des enfants; ils touchent presque à l'âge mûr. Et si l'on tient compte de la précocité du développement des facultés musicales, de nos jours, on peut fixer à trente ans le commencement de la vieillesse pour les virtuoses : or, ils ne sont pas loin de la trentaine. Voilà pour les oiseaux de passage isolés. Hier, il nous en est venu une troupe tout entière : elle s'est abattue sur [illegible] de l'Opéra et en a pris possession, comme une volée de moineaux s'abat sur un cerisier; avec cette différence toutefois que les gourmands pierrots mangent les meilleurs fruits, tandis que cette espèce d'oiseaux nous en apporte. Buffon ne la connaît pas : c'est une impardonnable ignorance! Le monde la connaît d'autant mieux. Le rossignol-Persiani, le Tamburini... Ma foi, ici, la comparaison cloche, comme d'ordinaire. Quittons la métaphore, et disons simplement que les chanteurs italiens, venant de Pétersbourg pour retourner au pays, ont commencé leurs représentations par le *Barbier de Séville*. Tamburini, j'en conviens, a peut-être un peu vieilli depuis que je l'ai entendu dans *Don Pasquale*, à côté de Lablache; mais, avec ce qui lui reste, Tamburini est encore plus riche que bien d'autres ne le seront jamais avec tout ce qu'ils pourront acquérir. Il a chanté le rôle de Figaro avec beaucoup d'entrain, et s'il n'avait pas eu trop souvent recours au fausset, nous n'aurions que des éloges à lui adresser.

Je pose en fait que la Persiani, du temps qu'elle s'appelait encore signora Tacchinardi, ne chantait pas mieux qu'aujourd'hui. Mme Persiani ne cède le pas qu'à Mme Sontag, dont elle approche du reste de très-près; tout ce qu'elle nous a donné est un modèle de goût, de grâce et d'élégante exécution. Le tenor Pozzolini possède un bel organe, d'un timbre métallique, avec une grande netteté et beaucoup de précision dans les trilles; quant à son jeu et à sa manière, on peut lui reprocher un peu de raideur. Rossi (Bartholo) est un bon comédien doué d'une bonne voix, sans être un talent de premier ordre. La représentation a offert un ensemble parfait. La petite troupe était toute joyeuse et pétillante de verve; si bien que le public lui-même ne put y tenir, et se laissant emporter par cette gaîté franche et de bon aloi, témoignait sa satisfaction plutôt par de joyeuses acclamations que par des applaudissements. Somme toute, nos artistes nomades nous ont créé, comme par enchantement, un printemps tout italien, tandis que le nôtre continue à nous faire grelotter.

Tels sont les faits et gestes de la saison; printannière nous avons à y ajouter quelques mots sur des objets plus sérieux. Pâques nous a amené, comme tous les ans, ses solennités musicales. La grande *Passion*, de Sébastien Bach, a été dignement exécutée par l'Académie de chant. Quant à la *Mort de Jésus*, de Graun, de composition bien inférieure et pourtant bien plus populaire, nous l'avons entendue deux fois : d'abord à l'église, par la réunion de chant Schneider, et, le vendredi-saint, à l'Académie de chant, où cette production a été troublé par quelques *accidents*. Quelques artistes étaient tombés malades, d'autres étaient retenus ailleurs par des empêchements imprévus; l'Académie dut avoir recours à ses propres ressources : elle mit en évidence quatre sopranistes, qui, avec des études complètes et en passant par l'école de la publicité, deviendraient des cantatrices excellentes; telles qu'elles sont, comme dilettantes, elles ont droit à tous nos éloges.

Ainsi nous avons été, avec chants et musique, au-devant du printemps, mais il n'a pas encore voulu venir : l'un des deux, de mon almanach ou de mon thermomètre, ne dit pas la vérité.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, seconde représentation du *Juif errant*.

*** Le *Prophète* va être repris au grand théâtre de Marseille. Le rôle principal sera chanté par Octave, qui l'a déja créé à Bruxelles avec un immense succès.

*** Levasseur est à Bordeaux, tout à fait remis de son accident, dont il paraît d'ailleurs que la gravité avait été un peu exagérée. C'est ce que nous apprenons par des nouvelles particulières.

*** Le théâtre de l'Opéra-Comique a repris, vendredi, la *Perruche*, ouvrage en un acte, dont la musique est de Clapisson. C'est Couderc qui remplit le rôle créé par Chollet.

*** Bazzini, le célèbre et charmant violoniste, est en possession de ravir les habitués du Gymnase-Dramatique, où il a déjà comparu dans treize représentations. Il jouera vendredi dans le dernier concert donné par l'Association des artistes musiciens.

*** La recette des divers spectacles, concerts et curiosités, pendant le mois de mars, a produit, savoir : théâtres nationaux subventionnés, 313,127 fr. 17 c.; théâtres secondaires, vaudevilles et drames, petits spectacles, Luxembourg, Délassements, Funambules, 544,083 fr. 52 c.; concerts, spectacles concerts, cafés-concerts et bals, 127,955 fr. 33 c.; curiosités diverses, 24,062 fr. 52 c. — Total, 1,009,228 fr. 54 c.

*** L'assemblée générale de l'Association des artistes dramatiques s'est tenue dimanche dernier dans la salle Bonne-Nouvelle. M. Samson a fait le rapport avec son talent et son succès de chaque année; ensuite, on a procédé au renouvellement du comité. Les cinq membres sortants, MM. Samson, Fontenay, Volnys, Provost et Dupuis, ont été réélus. MM. Leclerc, Pierron et Chilly ont été nommés en remplacement de MM. Bouffé, Albert et Chéry, démissionnaires.

*** L'assemblée générale des l'Association de artistes-peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, aura lieu lieu demain lundi, 26 avril, à midi, dans la salle Bonne-Nouvelle.

*** Teresa Milanollo vient de donner des concerts extrêmement brillants à Chambéry.

*** Lundi dernier, le célèbre pianiste Haberbier a été frappé d'un coup de sang en sortant de la maison Pleyel. Deux médecins sont arrivés à temps, et il a pu être transporté sans danger rue Richelieu. Le concert qu'il devait donner le soir même a donc été forcément remis.

*** C'est ce soir dimanche, à 8 heures du soir, qu'a lieu le concert d'Offenbach. Rien n'est changé au magnifique programme, si ce n'est que Provost, Delaunay et Mlle Fix, du Théâtre-Français, joueront le *Bonhomme Jadis*, charmante comédie d'Henri Murger, qui vient d'obtenir un si éclatant succès, et dans laquelle Provost déploie à un si haut degré les merveilles de son rare talent.

*** Décidément, c'est au théâtre de Sa Majesté, dirigé par M. Lumley, que chantera Mlle Johanna Wagner. L'autorité est intervenue dans ce grave débat et a tranché la question en faveur du directeur qui avait su le premier conquérir et s'assurer la célèbre cantatrice.

*** L'Association des artistes musiciens donnera, le vendredi 30 avril, à huit heures du soir, dans la salle Bonne-Nouvelle, un quatrième et dernier concert, dont voici le programme : 1° Ouverture des *Nozze di Figaro*, de Mozart ; 2° Duo concertant pour deux flûtes, de M. Léon Magnier, exécuté par M. Jules Simon et l'auteur ; 3° Trio des *Artistes par occasion*, de Catel, chanté par MM. Jubelin, Boulanger et Sautot, de la classe de M. Panseron, professeur au Conservatoire ; 4° *Souvenir de Naples*, fantaisie pour le violon sur des thèmes populaires, de Bazzini, exécutée par l'auteur ; 5° Fragments de la *Symphonie en mi* (andante et scherzo), de M. Lavainne ; 6° Fantaisie pour l'orgue à percussion, sur des motifs du *Freischütz*, de Lefébure-Wély, exécutée par l'auteur sur un instrument de MM. Alexandre ; 7° Trio de *l'Hôtellerie portugaise*, de Cherubini, chanté par MM. Jubelin, Boulanger et de Beaupré ; 8° Concerto de violon, de M. Bazzini, exécuté par l'auteur ; 9° Ouverture de *Démophon*, de Vogel. — L'orchestre sera dirigé par M. Georges Bousquet.

*** La seconde matinée musicale donnée par la même Association dans sa salle de concerts, boulevart Bonne-Nouvelle, aura lieu dimanche prochain, 2 mai, à deux heures. On y entendra Mlle Louise Mattmann, MM. Rignault, Guerreau, Casimir Ney, Leboue et Gouffé, pour les instruments à cordes ; et MM. Triébert, Garimond, Klosé, Parés, Urbain, Bonnefoy, Jancourt et Espaignet, pour les instruments à vent. En voici le programme : 1. Quintette d'Onslow (n° 8), pour instruments à cordes. 2. Sonate de Corelli, pour violon et basse, exécutée sur le violoncelle et la contre-basse. 3. Trio de Beethoven, en *si* bémol (dédié à l'archiduc Rodophe), pour piano, violon et violoncelle. 4. Fragments de la sérénade de Mozart pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons et contre-basse. 5. *Andante* varié par H. Blanchard, extrait d'un quatuor pour alto, deux violons et violoncelle. 6. Bagatelle en *mi* bémol, de Beethoven, et air varié de Haendel pour piano.

*** La deuxième des séances annoncées par M. Stamaty, dans le but de faire exécuter, sous sa direction, par des professeurs et élèves, une serie de chefs-d'œuvre pour piano et orchestre, ayant été remise de mercredi dernier à hier soir, samedi, nous ne pourrons rendre compte que dimanche prochain du magnifique programme que promettait cette séance. Nous parlerons en même temps de la troisième, qui reste fixée à mercredi prochain, 28, à huit heures du soir, salle de l'association des artistes musiciens. On y entendra le concerto en *ut* majeur (16e), par M. Laffite ; ceux de Beethoven (op. 58 et 37) par Mlles Picard et Magnier ; celui de Weber, par Mlle Vautier. M. Alard exécutera la romance en *sol*, de Beethoven, pour violon. L'orchestre se composera, comme dans les autres séances, d'artistes du Théâtre-Italien.

*** Voici le programme du concert que donnera mardi prochain, dans la salle Herz, à 8 heures du soir, le jeune violoniste I. Lotto, élève de M. L. Massart : — 1. Les *Gardes-nuit*, d'Auber, chœur exécuté par la Société chorale du Conservatoire (sous la direction de M. Ed. Batiste). — 2. Sixième air varié pour le violon, de Bériot, excuté par I. Lotto. — 3. Air des *Mousquetaires*, d'Halévy, chanté par Mme Ch. Ponchard. — 4. Concerto de piano, de S. Bach (1720), exécuté par Mme L. Massart. — 5. Air de *Gilby la Cornemuse*, de Clapisson, chanté par M. Bonnehée. — 6. Concerto de violon, de R. Kreutzer, exécuté par I. Lotto. — 7. chansonnettes chantées par M. Malézieux. — 8. Chœur des gardes-chasse du *Songe d'une nuit d'été*, d'A. Thomas. — 9. Etude sur les touches noires, de Chopin, chanson bachique, de Ed. Wolff, exécutées par Mme L. Massart. — 10. *Rien, l'Hiver vient toujours trop tôt*, de C. Hocmelle, romances chantées par Mme Ch. Ponchard. — 11. Fantaisie, de Léonard, exécutée par I. Lotto.

*** La jeune et savante organiste de la cathédrale de Meaux, l'excellente musicienne qui a obtenu un si beau succès cet hiver dans ses concerts d'improvisation musicale, Mlle Juliette Dillon vient de publier une œuvre qui ne peut manquer d'avoir un grand succès à cause de son actualité et du double talent de ses auteurs. On se souvient de l'infortuné poëte, Hégésippe Moreau, qui mourut à l'hôpital. Moreau a laissé au séminaire de Meaux des poésies religieuses inédites. Ce poëte de l'école de Diogène a su trouver des vers ravissants pour en composer un *Cantique à la sainte Vierge*. Mlle Juliette Dillon a écrit sur ce *Cantique* une *mélodie* à deux parties, qui sera chantée dans toutes les églises ; car selon ce que dit Hégésippe Moreau :

Bientôt le mois de mai, pour la reine des Vierges,
Fera neiger les lis et rayonner les cierges.

Nous prédisons à l'œuvre du séminariste et de l'organiste une popularité certaine.

*** Il y aura jeudi, 29 avril, à 8 heures du soir, dans la salle Herz, audition des compositions musicales de M. Edouard de Hartog. Voici le titre des divers morceaux de sa composition qui seront exécutés. — 1. *Chant du soir, Hymne à la gloire*, chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement. — 2. *Elle est morte, Désir*, mélodies chantées par M. Ponchard. — 3. *Le Sylphe*, mélodie chantée par Mme Ch. Ponchard. — 4. Adagio et scherzo de la sonate, op. 21, barcarolle, pour piano, exécutées par Mme A. Muel (de Courtemblay). — 5. *Souhaits d'amour*, mélodie, *Dans ma maison*, chanson rustique, chantées par M. Alfred Mutel. — 6. *Fleur des champs*, scène dramatique chantée par Mme Gaveaux-Sabatier. — 7. *Loin du pays*, chanson à boire, chœurs pour voix d'hommes et pour voix mixtes sans accompagnement. — 8. *Le Roi solitaire*, scène dramatique, *Ne me regarde plus*, mélodie, chantées par M. Jules Lefort. — 9. Fantaisie pour le violoncelle, de M. A. Batta, exécutée par lui-même. — 10. *Sérénade, Johanna*, mélodies chantées par M. Cornélis, professeur au Conservatoire de Bruxelles. — 11. *Aurore et Nuit*, fantaisie nocturne à deux voix, chantée par M. Ponchard et Mme Ch. Ponchard. — 12. *Confidences*, rêverie, tarentelle fantastique, pour piano, exécutées par Mme A. Mutel. — 13. Le *Dimanche au village*, pastorale, chantée par Mme Gaveaux-Sabatier. — 14. Sérénade, *Où vas-tu, petit oiseau*, chœurs pour voix d'hommes et pour voix mixtes sans accompagnement. — Les chœurs seront exécutés par cinquante chanteurs sous la direction de M. Wekerlin ; les paroles sont traduites de l'allemand par M. Marc Constantin.

*** La ville de Paris, qui a entrepris sur une vaste échelle la décoration intérieure de l'église Saint-Eustache, lui accorde aussi une subvention de 36,000 fr. pour la reconstruction de l'orgue, dont la dépense totale s'élèvera à 137,133 fr. Le magnifique buffet qui le renfermera sera en rapport avec la richesse architecturale de l'église. D'après l'état actuel des travaux, l'instrument, dont l'exécution est confiée à la maison Ducroquet, pourra être inauguré vers le mois d'août prochain.

*** M. E. Scudo vient de faire paraître, chez l'éditeur Lecou, un livre du plus haut intérêt pour tous ceux qui s'occupent de musique, sous le titre de *Critique et littérature musicale*. L'auteur, Vénitien de naissance, élevé en Allemagne, a fait ses dernières études à Paris, sous la direction de Choron. Son ouvrage contient une série d'articles dont les premiers sont consacrés à Liszt, à Berlioz, et à l'influence du mouvement romantique sur l'art musical ; puis viennent Donizetti et l'école italienne depuis Rossini ; Cimarosa et le *Mariage secret* ; l'art du chant en Italie et Mlle Alboni ; Angelica Catalani ; Mozart et son *Don Juan* ; le *Prophète*, de Meyerbeer ; la symphonie et la musique imitative en France (M. F. David) ; Beethoven ; l'opéra en France ; l'opéra comique ; Hérold ; esquisse d'une histoire de la romance depuis son origine jusqu'à nos jours ; de la musique religieuse ; H. Sontag et histoire d'une cantatrice de l'Opéra. Le charme et la variété du livre sont encore rehaussés par un style élégant et spirituel ; l'auteur y fait preuve des études musicales les plus étendues. Nous signalons donc à l'attention de nos lecteurs l'ouvrage de M. Scudo.

*** Un poëte italien, Giacomo Ferretti, qui avait été le collaborateur de Rossini, de Donizetti et de plusieurs autres compositeurs, est mort à Rome le 8 mars dernier. C'est à lui que l'on doit les libretti de *Cenerentola*, de *Motilda di Shabran*, de *Tortaquato Tasso*, etc.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Liége.* — Le *Val d'Andorre*, d'Halévy, a été représenté pour la première fois avec le plus brillant succès.

*** *Dresde.* — La reprise du *Prophète* a retrouvé toutes les sympathies qui avaient accueilli le magnifique ouvrage à sa première représentation. La saison des concerts n'a pas eu un grand éclat : parmi les solennités de ce genre nous citerons la soirée donnée au profit du monument de Ch. Marie de Weber.

*** *Cologne.* — Le petit et intéressant violoniste Fritz Gernsheim a donné, le 15, un concert dans lequel une nombreuse assemblée lui a donné des marques nombreuses de satisfaction.

*** *Saint-Pétersbourg*, 15 mars. — L'opéra russe s'est efforcé de suppléer au peu de mérite de ses chanteurs par une grande activité. Tandis que pendant toute la saison les Italiens n'ont monté que deux ouvrages nouveaux, *Nino* (*Nabucodonosor*), et le *Sardanapale*, les Russes ont monté d'abord l'*Esmeralda*, du compositeur russe Dargomirski ; ensuite *Stradella*, opéra allemand de Flotow, le *Freischütz*, de Weber, et le *Val d'Andorre*, d'Halévy ; et maintenant ils sont à l'étude de *Dmitri du Don*, de Rubinstein, dont la première représentation est promise pour la réouverture du théâtre après Pâques. Malgré une faible exécution, le *Val d'Andorre* a obtenu un succès brillant. La charmante musique d'Halévy avait attiré au théâtre russe la société élégante, qu'on n'y voit presque jamais.

*** *Madrid.* — La reine Isabelle a fait jouer deux opéras à son théâtre particulier d'Aranjuez. Les deux représentations ont coûté 14 millions de réaux. Les costumes, qu'on avait fait faire à Paris, ont été payés 180,000 fr.

*** *New-York.* — Il existe ici une Société philharmonique allemande qui se réunit deux fois par semaine. Au mois de janvier dernier cette Société a exécuté *Czar et Charpentier*, opéra de Lortzing. — Ole Bull vient d'arriver.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

SOUVENIRS DU FREISCHUTZ,

Morceau de salon pour piano et violon, par Mme **MASSART**

ET

L. MASSART,

Professeur au Conservatoire de musique.

PRIX : 10 FR.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT CHEZ

BRANDUS ET Cie,

Rue Richelieu, 103.

LE

JUIF ERRANT

GRAND OPÉRA EN CINQ ACTES,

Paroles de

MM. E. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES,

Musique de

F. HALÉVY

Membre de l'Institut.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX Cie RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 18. 2 Mai 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des Postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5 rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechière, 781, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Schanfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, unter den Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Le *Juif errant*, grand opéra en 5 actes, la musique (1er article), par **Fétis** père. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — Les Danses des Morts, de Georges Kastner. — Nouvelles et annonces.

Les Abonnés reçoivent, avec ce numéro, une romance, MARINE, composée par F. DASSIER.

LE JUIF ERRANT.

GRAND OPÉRA EN CINQ ACTES.

LA MUSIQUE.

(1er article.)

C'est une histoire singulière que celle du grand opéra français pendant un siècle et demi, c'est-à-dire depuis son origine jusqu'en 1827! Fondé par un musicien italien (Lulli), dont le génie suffit à sa prospérité pendant une longue suite d'années, il dépérit entre les mains de ses successeurs, tous Français de naissance. Colasse, Destouches, Boismortier, Colin de Boismont et Mouret, cultivaient avec amour le genre malheureux que le bon sens de Voltaire a flétri par ce vers :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Non-seulement il ne reste rien de leurs ouvrages, mais la mention que je fais de leurs noms est probablement la seule qui soit parvenue jusqu'à mes lecteurs.

La France ne pouvait-elle donc donner le jour à quelque compositeur doué de mélodie et de sentiment dramatique? Si fait : elle produisit Rameau, qui, vers le milieu du XVIIIe siècle, ranima le grand opéra français par ses vigoureuses conceptions, balança la gloire de Lulli, et triompha même dans la lutte qu'il eut à soutenir contre les nouveautés de la musique italienne. Mais Rameau ne fut qu'une exception. Déjà vieux lorsqu'il aborda la scène, il ne jouit pas longtemps de ses triomphes, et le temps approchait où ce qu'il avait fait pour l'honneur du nom français en musique devait être oublié.

Il y avait peu de temps que Rameau était descendu dans la tombe, lorsqu'une réforme complète du grand opéra français fut faite par des compositeurs étrangers. Ni Rebel, ni Francœur, ni le vieux Berton, père de l'auteur de *Montano et Stéphanie*, n'avaient pu continuer l'œuvre de Rameau : leurs soporifiques partitions n'avaient eu qu'une existence éphémère. Enfin, Gluck arriva à Paris, dans l'espoir d'y trouver des dispositions favorables à la nouvelle direction que venait de prendre son génie. Il ne s'était pas trompé : l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Alceste*, l'*Orphée*, l'*Iphigénie en Tauride*, et l'*Armide*, mirent en émoi toute la nation, à cette époque de paix et de calme où la publication des œuvres d'art et de littérature préoccupait tous les esprits. On sait les agitations que ces beaux ouvrages firent naître dans toutes les classes de la société, et comment la France se partagea en deux camps pour l'illustre musicien allemand et pour son rival Piccinni, que ses antagonistes avaient fait venir d'Italie ; car le succès ne se compose pas seulement d'ovations : il y faut aussi l'opposition pour qu'il ait de la durée. Piccinni, génie mélodique de premier ordre, était digne du rôle qu'on lui avait destiné : ses opéras de *Roland*, *Didon*, *Atys*, et même son *Iphigénie en Tauride*, où se trouvent des airs admirables, soutinrent dignement la lutte et restèrent, avec ceux de Gluck, en possession du théâtre pendant quarante ans environ. Presque dans le même temps, un autre maître vint d'Italie partager avec ces deux grands artistes la gloire de la régénération de l'opéra français : on comprend que je veux parler de Sacchini, dont l'*Œdipe à Colone*, chef-d'œuvre de sentiment, de grâce et de force dramatique, n'a pu lasser l'admiration du public et des artistes pendant un demi-siècle.

Une sorte de fatalité semblait avoir frappé le talent des compositeurs français lorsqu'ils abordaient la scène de l'Opéra ; car Monsigny et Philidor, artistes doués du plus heureux instinct, et dont les opéras comiques ont fait longtemps les délices de la nation, avaient échoué sur un plus vaste théâtre, le premier dans une *Aline, reine de Golconde*, l'autre, dans *Ernelinde*. Lemoyne n'avait obtenu que quelques représentations pour son *Electre* et pour sa *Phèdre*, tandis que les *Danaïdes*, de Salieri, attiraient la foule à l'Opéra, et que le *Démophon*, ainsi que la *Toison d'or*, de l'Allemand Vogel, agitaient le public de vives émotions, nonobstant les défauts des poëmes. Grétry réussissait dans la *Caravane du Caire* et dans *Panurge*, ouvrages de demi-caractère ; mais Grétry était Belge. Un peu plus tard, l'immense talent de Méhul, que son caractère sérieux semblait destiner spécialement au Grand Opéra, ne fut heureux ni dans *Adrien*, ni dans *Horatius Coelès*, ni dans les *Amazones*; et l'influence du Conservatoire, alors très-puissante, ne put donner à la *Sémiramis* de Catel qu'un petit nombre de représentations. L'*Astianax* de Kreutzer eut un sort à peu près semblable, et le succès des *Bardes*, de Lesueur, fut une affaire de parti qui n'eut pas de durée, et fut suivie d'un profond oubli.

Nous ne sommes pas au bout de la domination des artistes étrangers sur la scène de l'Opéra. Après les chutes ou les succès contestés des ouvrages dont j'ai parlé, les ressources de ce théâtre consistaient toujours dans la reprise des opéras de Gluck, de Piccinni et de Sacchini. Enfin, après trente ans, de nouveaux succès non moins brillants vinrent suspendre le cours de leurs représentations ; mais ce fut un compositeur italien qui les obtint. La *Vestale* et *Fernand Cortez*, de Spontini, furent les heureuses conceptions qui ouvrirent à l'Opéra une ère nouvelle de prospérité. On sait quel fut l'enthousiasme dont furent salués ces beaux ouvrages, non-seulement en France, mais dans toute l'Europe. Ils occupèrent presque seuls la scène de l'Opéra depuis 1807 jusqu'en

1815. L'*Aristippe*, de Kreutzer; la *Mort d'Adam*, de Lesueur; le *Triomphe de Trajan* et la *Jérusalem délivrée*, de Persuis; les *Bayadères*, de Catel, même, malgré les beautés qui s'y faisaient remarquer, ne furent que des temps d'arrêt dans les représentations toujours suivies des deux partitions de Spontini.

Loin de moi l'indifférence qui me ferait méconnaître la valeur des belles choses répandues dans les opéras qui furent joués depuis cette époque jusqu'en 1826; mais je recherche seulement ce qui est resté à la scène et ce qui, sortant du répertoire d'un seul théâtre, s'est répandu dans le monde musical et y a été accueilli par une sympathie universelle; or, je ne trouve rien avant le *Siége de Corinthe*, bien que cette partition ne soit que le remaniement du *Maometto*. Ce remaniement était digne du maître qui brillait alors sans rival sur toutes les scènes. Le *Moïse*, autre partition du même genre, et plus grande encore, vint ensuite marquer sa place dans la liste de ces ouvrages qui ne périssent pas et dont l'avenir est incessamment lié au passé. Puis vinrent les grâces du *Comte Ory*; puis les beautés colossales de *Guillaume Tell*, œuvre séculaire qui a marqué la fin de la carrière d'un grand homme. Il faut bien avouer qu'entre Rossini et Spontini, rien de semblable n'avait été produit. C'était donc toujours le génie étranger qui dominait à l'Opéra et qui lui fournissait ses ressources les plus productives. Nous allons le voir encore y apporter d'immenses trésors par les grandes conceptions de Meyerbeer. Mais, à cette époque, la fatalité cesse pour l'école française : Auber, Halévy, la vengent des défaites du passé, et leurs œuvres, que vingt années de succès nationaux n'ont pu vieillir, se relèvent encore par des succès universels.

Ce fut un beau jour pour l'art français, que celui qui mit en évidence les beautés répandues à profusion dans la partition de la *Muette de Portici*. On n'en comprit par d'abord toute la valeur; mais insensiblement leur renommée grandit, et le temps, toujours profitable aux belles œuvres d'art, finit pas classer celle-ci parmi les plus considérables. A cette belle production, Auber ajouta, quelques années après, la partition du *Philtre*, délicieux ouvrage qui laisse bien loin derrière lui l'opéra italien composé sur le même sujet. Puis vint le tour d'Halévy, qui, modeste avec excès peut-être, ignorait encore la portée de son talent lorsqu'il écrivit la musique de *la Juive*. Il faut l'avouer, la critique et le public lui montrèrent d'abord si peu de bienveillance, que la timidité d'un artiste si distingué semblait être justifiée. Je me souviens qu'après les premières représentations de ce chef-d'œuvre, l'opinion générale était que *la Juive* n'avait d'existence que par le luxe de sa mise en scène. M. Duponchel croyait de bonne foi qu'il avait sauvé l'ouvrage en y introduisant le piaffement des chevaux. Heureusement, il se trouva un critique musicien qui, étranger à toute coterie, à tout esprit de parti, à toute prévention, et ne jugeant l'art que par lui-même, osa dire que le luxe auquel on faisait honneur du succès de l'opéra, était précisément ce qui nuisait à la seule chose qui eût de la valeur dans *la Juive*, à savoir, la musique si dédaignée, et que, lorsque toute cette friperie serait fanée, il resterait des beautés impérissables dans l'œuvre du compositeur. On ne vit d'abord qu'un paradoxe dans cette opinion : cependant les jugeurs devinrent plus circonspects; on se donna la peine d'écouter avec plus d'attention, et, sans se donner ouvertement le ridicule d'une rétractation, on finit par convenir qu'il y avait de belles choses dans la partition. Depuis lors, *la Juive* a reçu la sanction d'un véritable suffrage universel, donné par acclamation chez toutes les populations émues.

Quand il n'y eut plus moyen de nier l'éclatant succès des beautés de la *Juive*, on ne manqua pas d'opposer cet ouvrage aux autres productions de son auteur; car il n'est que trop vrai qu'il existe un esprit d'opposition qui, envieux du talent, ne peut lui pardonner ses triomphes. Cet esprit se retrouve en tout temps : sa tactique est toujours la même. Mais s'il reste souvent quelque chose des calomnies dont on poursuit les individus, il ne reste rien du dénigrement qui s'attache aux belles œuvres de l'art et de la science. N'ai-je pas vu ce dénigrement aux prises avec tous les ouvrages de Meyerbeer? Ne l'ai-je pas entendu dire, à l'apparition de *Robert-le-Diable*, qu'il n'y en avait pas pour dix représentations? N'a-t-on pas imprimé dans certains journaux que les *Huguenots* ne pouvaient soutenir la comparaison avec cet ouvrage, et que l'engouement du public ne serait qu'un feu follet? Et naguère encore n'est-ce pas avec *Robert* et les *Huguenots* qu'on a prétendu tuer le *Prophète?* A tout cela, que répondait le critique musicien dont j'ai parlé tout à l'heure? Insensés! ne voyez-vous pas que ces œuvres ont le caractère de la force et de la grandeur? Ne voyez-vous pas que cela part d'un sentiment intime et tout original? Que cela est nouveau, hardi et profondément dramatique? Et vous prétendez que cela ne vivra pas! Moi je vous déclare que cela fera le tour du monde au bruit d'unanimes applaudissements, et que cela tiendra un haut rang parmi les monuments de l'histoire de l'art. — Et ce critique ne s'est pas trompé; et des diatribes envieuses il ne reste aucun souvenir. Il en est de même de toutes les attaques qui ont poursuivi Halévy dans la nouveauté de ses ouvrages : elles sont oubliées, et les œuvres vivent.

Au surplus, il y a autant d'incapacité que de mauvais vouloir dans le jugement qu'on porte des grandes compositions après une première audition; on doit même avouer que les difficultés sont grandes pour saisir la véritable signification de la musique dans l'ensemble si complexe du spectacle d'un grand opéra. Le sujet qu'il faut comprendre; la marche de l'action dramatique qu'il faut suivre; la mise en scène, les danses, le jeu et le chant des acteurs, les costumes, les décorations; toutes ces choses, dis-je, se partagent l'attention avec la musique, et ne peuvent manquer de nuire à celle-ci, car cet art ne souffre pas de partage. S'il ne règne souverainement sur l'âme, il s'anéantit. On n'emporte donc de la représentation d'un grand ouvage qu'on a entendu pour la première fois qu'un souvenir vague plus ou moins agréable, plus ou moins pénible, sans possibilité de formuler une opinion raisonnée sur chacune des parties de l'ensemble dont on a été impressionné. Par exemple, à la sortie de la première représentation du *Juif errant*, chacun des spectateurs pouvait se dire qu'il avait assisté à un grand et magnifique spectacle; il se rappelait sans doute qu'une musique tantôt suave et gracieuse, tantôt forte et dramatique, l'avait ému et lui avait arraché des applaudissements instinctifs; mais, fatigué par une attention soutenue et partagée entre une multitude d'objets pendant plus de cinq heures, il ne pouvait avoir qu'un souvenir confus de toutes ces choses. Ce n'est qu'après plusieurs auditions que les mêmes personnes mettent de l'ordre dans la mémoire de leurs impressions, et qu'élaguant tour à tour les divers accessoires dont la musique est accompagnée, elles accorderont à celle-ci une attention presque exclusive. Alors seulement le génie du compositeur agira puissamment sur leur organisation; alors seulement elles saisiront les beautés qui fourmillent dans la nouvelle partition de l'auteur de la *Juive*. Le musicien habile emporte incontestablement d'une première audition une connaissance beaucoup plus étendue de la valeur d'une œuvre musicale qu'un spectateur étranger à l'art; mais il ne peut faire que son attention n'ait été distraite par des choses étrangères aux inspirations du compositeur, et conséquemment que beaucoup de choses importantes ne lui aient échappé. Il a donc aussi besoin d'entendre un grand opéra plusieurs fois pour s'en former une juste opinion.

Les auteurs des paroles du *Juif errant* ont ménagé des situations pleines d'intérêt pour le musicien. Non-seulement ils lui ont donné à exprimer des sentiments qui sont le thème inépuisable d'un art tout sentimental, mais ils lui ont ouvert les trésors d'un monde surnaturel et fantastique où l'imagination n'a pas de limites; enfin, ils ont opposé les mœurs de l'Occident à celles de la Grèce asiatique, et préparé, pour ainsi dire, une riche palette pour la peinture des sons. Le compositeur chargé de cette grande œuvre n'est pas resté au-dessous de la tâche qui lui avait été confiée. Je n'ai point à dire ici quels sont les développements du sujet ni la marche de l'action dramatique : mon spirituel collaborateur a bien voulu prendre ce soin. C'est de la musique seule que j'ai à parler. Bien qu'il n'y ait qu'un moyen pour rendre parfaite-

ment saisissable l'analyse d'une œuvre musicale, à savoir l'exécution de l'œuvre elle-même, je vais essayer de faire comprendre à mes lecteurs quelles sont les qualités par lesquelles brille le nouvel opéra d'Halévy, et par quoi se distingue cet ouvrage de ceux du même artiste qui l'ont précédé.

Si l'on examine attentivement la partition de l'auteur du *Juif errant*, on reconnaîtra bientôt que la mélodie s'y trouve en abondance ; et l'on sera forcé d'avouer qu'elle y a toujours un cachet de distinction. Il semblerait donc au premier aspect que la musique de ce compositeur dût obtenir des succès faciles, et que l'auditoire le moins avancé dans la connaissance de l'art en dût avoir l'intelligence ; car, dit-on, la mélodie est la partie de la musique qui est à la portée de tout le monde. Mais au don de l'inspiration mélodique, Halévy ajoute l'esprit de combinaison et le penchant à une harmonie recherchée qui ont beaucoup de prix aux yeux de l'artiste expérimenté, mais qui étonnent d'abord plus qu'ils ne charment le simple amateur, et qui ne peuvent pénétrer dans son esprit qu'après avoir quelque peu tourmenté son oreille. Sous la phrase du chanteur, qui serait aussi claire que séduisante si elle n'avait pour accompagnement qu'une harmonie simple et naturelle, d'autres phrases également intéressantes se font entendre dans l'instrumentation, et composent un ensemble riche de détails dont le mérite de facture ne peut être saisi que par des auditions répétées. De là vient que le succès de cette musique a toujours été l'œuvre du temps. Tel n'est pas le système adopté par Halévy dans la composition du *Juif errant*. Le sujet de cet ouvrage est une légende populaire : la naïveté des idées y est donc en quelque sorte une nécessité. Ajoutons que la scène se passe au XIIe siècle, et que cette considération plaide aussi en faveur de la simplicité. Dirigé par ces pensées, le compositeur a complétement transformé sa manière. Simple, clair, abondant en mélodies suaves et naturelles, il n'a pas couvert celles-ci par une instrumentation compliquée : son orchestre, au contraire, est d'une légèreté remarquable. Evitant avec soin de partager l'attention des spectateurs, il leur fait entendre presque partout le chant à découvert, bien que l'accompagnement soit écrit avec beaucoup d'élégance et de finesse. Dans une seule situation, Halévy a senti le besoin de faire intervenir le chant de l'instrumentation pour fortifier l'expression dramatique. Cette situation est celle de l'admirable duo du quatrième acte, où le poëte et le musicien ont rivalisé de talent pour l'expansion d'un amour à la fois naïf et passionné. Les paroles et la musique sont également une heureuse inspiration de l'idéal du sentiment et de la vérité de l'expression. Voici ce passage si plein de charme :

LÉON.
Ah! si j'osais, Irène, interroger ton cœur!
IRÈNE.
Parle sans crainte.... Je t'écoute.
LÉON.
En apprenant que tu n'es pas ma sœur,
Ton cœur s'est-il troublé?
IRÈNE.
.... Sans doute!
LÉON.
Et tant qu'a duré ce sommeil
Où dormaient nos âmes!.... Ton âme
N'éprouvait-elle pas une secrète flamme,
Impatiente du réveil?
IRÈNE.
Je m'en souviens, et pendant ton absence,
Je me sentais mourir dans l'ombre et le silence,
Comme la fleur loin du soleil!
LÉON.
Et quand ma main pressait la tienne?
IRÈNE.
Je tremblais.....
LÉON, *avec transport.*
Tu m'aimais, Irène!....
Et quand mes regards, sur tes traits,
S'arrêtaient tout émus?....
IRÈNE.
Je tremblais!....
LÉON.
Tu m'aimais!...
Et quand sous le baiser d'un frère,
Se trahissait ma vive ardeur?....
IRÈNE.
Je tremblais!. ..
LÉON, *avec passion.*
Tu m'aimais!!... Près de toi tout m'éclaire!
Ton cœur se révèle à mon cœur!!!

Ce dialogue si vrai, il était impossible de le chanter en mélodies cadencées, car il fallait que toutes ces phrases entrecoupées fussent dites avec la liberté d'une déclamation juste. Cependant il fallait aussi du charme, de l'amour, du bonheur dans l'expression musicale. C'est ce que le compositeur a compris. Son génie secondant son intelligence lui a fait trouver dans la voix du cor anglais un chant délicieux de suavité et d'émotion naïve, où s'exprime tout l'idéal de l'amour, pendant que les personnages de la scène disent le dialogue avec une vérité d'accent digne de l'inspiration de Gluck. Ce duo capital est à lui seul un chef-d'œuvre dans l'ouvrage.

On a quelquefois reproché à l'auteur de la *Juive* et de la *Reine de Chypre* de trop aimer le bruit : dans la partition du *Juif errant* il s'en est montré fort sobre, et a réservé les grands effets de l'instrumentation pour la voix formidable qui poursuit Ashvérus de ces paroles fatales : *Marche! marche toujours!* pour les tempêtes que soulève l'approche de ce personnage, et pour le triomphe d'Irène qui couronne le final du troisième acte.

Toutes les parties du nouvel ouvrage d'Halévy méritent une analyse détaillée. Je la ferai, mais elle sera l'objet d'un autre article. Ici, je dois me borner à dire quelle a été l'impression générale produite par cette grande œuvre. Par l'effet même de la transformation de manière du compositeur dont j'ai parlé précédemment, la clarté du style a mis immédiatement toutes les beautés de l'ouvrage à la portée du public, qui, charmé par l'abondance de mélodies dont son oreille était caressée, s'est laissé aller à la manifestation presque constante du plaisir qu'il éprouvait. Il est très-rare de voir autant d'unité dans les applaudissements donnés à un grand opéra dès sa première apparition, car une œuvre de ce genre est toujours complexe, et préoccupe souvent l'attention jusqu'à l'incertitude sur l'effet produit. Ce succès me paraît devoir être universel et destiné à une longue durée.

L'exécution n'a pas peu contribué à ce succès dès la première audition. Mme Tedesco, chargée du rôle de Théodora, l'un des principaux de l'ouvrage, l'a chanté en artiste du plus beau talent. Sa voix, dont l'étendue très-rare unit les notes graves d'un vigoureux contralto aux notes élevées du soprano, est parfaitement homogène et d'un seul registre. Sa vocalisation indique de bonnes études de chant ; son style est élevé, son sentiment actif et passionné, et sa manière large de terminer les phrases fait voir qu'elle se possède et qu'elle sait régler la spontanéité de ses inspirations. Suffisamment dramatique, elle représente bien le personnage sans tomber dans l'exagération des effets de scène. Sous ce rapport, elle a un grand avantage sur Mlle Alboni, qui, dans tous les opéras, n'est qu'une très-belle cantatrice de concert. Mme Tedesco me paraît destinée à être la grande ressource de l'administration de l'Opéra.

Roger est un chanteur fin, intelligent, bien inspiré par le cœur, et qui phrase avec un rare bonheur d'accent. Si la puissance de son organe secondait toujours son sentiment, aucun ténor ne pourrait lui être comparé. Dans le nouvel opéra, Halévy lui a fait une belle part, car tous ses avantages y sont mis en relief et les occasions de fatigue y sont très-rares. L'air du quatrième acte est le seul morceau qui paraisse exiger de lui des efforts pénibles ; mais dans les deux duos du second acte et du quatrième, dans la romance du troisième, et dans quelques passages du récitatif, il chante avec autant de charme que d'effet dramatique.

Massol est bien placé dans le rôle d'Ashvérus. Son magnifique organe s'y déploie dans toute son étendue ; il anime la scène et donne au personnage qu'il représente la physionomie convenable.

Timide à la première représentation, parce qu'elle se faisait entendre pour la première fois à Paris et qu'elle portait la responsabilité d'un ouvrage nouveau, Mlle Emmy La Grua n'a pas montré d'abord tout son

talent dans le personnage d'Irène ; cependant il était facile de reconnaître que sa voix est excellente, qu'elle est musicienne et qu'elle sait chanter ; mais raffermie aux représentations suivantes, cette artiste repris par degré ses avantages et a dit à merveille les diverses parties de son rôle. Il y a lieu de croire qu'elle sera une bonne acquisition pour l'Opéra, dont le personnel a besoin de se recruter de talents nouveaux.

La belle voix de M. Obin fait un très-bon effet dans le rôle de Nicéphore, empereur d'Orient. Il en chante les diverses parties avec noblesse et d'un bon style. Enfin MM. Depassio, Canaple, Guignot et Noir, qui représentent quatre bandits dont les rôles ont de l'importance dans l'ouvrage, disent avec soin ce qui leur est confié, particulièrement l'excellent quatuor des quatre basses dans le second acte.

Je n'ai que des éloges à donner à l'orchestre, si bien dirigé par M. Girard ; dans l'ensemble comme dans les solos, on sent que cet orchestre est composé d'artistes distingués, qui réunissent à l'habileté dans leur art le sentiment actif des beautés de cet art et le soin consciencieux sans lequel il ne peut y avoir de bonne exécution.

FÉTIS père.

AUDITIONS MUSICALES.

M. Offenbach. — M. Mulder. — MM. Cavallo et Viret. — M. Stamaty. — Société philharmonique de Saint-Germain-en-Laye et Mlle Molidoff. — M. Géraldy. — M. Luigi Eléna. — M. Schlosser. — M. Edouard de Hartog. — Le jeune Lotto.

Au temps de l'empire, chaque Français passait par les armes, ou du moins par le noble métier des armes : c'était le moyen d'arriver à tout. Maintenant c'est l'art de jouer du piano qui fait le complément de toute éducation féminine et même masculine. Comme Thémistocle, qui rougit jusqu'au blanc des yeux d'avouer qu'il ne savait pas jouer de la lyre, un homme bien élevé n'oserait pas convenir qu'il est incapable d'accompagner une romance au piano, de faire danser une simple polka, une redowa ou bien un galop sur cet instrument ; c'est ce qui fait concevoir que sans piano et sans pianiste, un concert semblerait incomplet. Certes, M. Offenbach sait, autant qu'homme de France peut le savoir, l'art de formuler un programme excentrique et piquant. Celui du concert qu'il a donné dans la salle Herz dimanche passé, 25 avril, l'a prouvé suffisamment ; mais avec M. Roger et Mme Laborde de l'Opéra, une jolie élégie en prose de M. Arsène Houssaye, intitulée les *Larmes de Jacqueline* ; Mme Ugalde, de l'Opéra-Comique ; un charmant ouvrage de M. Henri Murger, le *Bonhomme Jadis*, joué délicieusement par M. Delaunay, Mlle Fix, et surtout M. Provost, de la Comédie-Française, ce programme varié, riche encore d'un septuor de violoncelles sur des motifs de *Robert-le-Diable*, d'une fantaisie sur *Guillaume Tell* et le *Barbier*, et de scènes comiques par Levassor, offrait, de plus, deux pianistes : l'une, Mlle Galtier, âgée de six ans, qui a l'avenir pour elle, et l'autre, M. Léopold de Meyer, possesseur d'un talent brillant, incontesté, si bien en possession du présent. De tout cela, il a dû résulter, comme on le pense, un très-beau concert dans lequel est intervenu le bénéficiaire comme exécutant et compositeur, avec son cachet individuel que nul ne lui conteste.

— M. Richard Mulder est encore un virtuose qui tient une brillante place parmi la pléiade qui scintille dans notre ciel harmonique. Puissant de son talent, de son jeu vigoureux, il a fait apprécier et, par conséquent, applaudir son mérite de compositeur et d'exécutant dans le concert qu'il a donné chez Pleyel. Sa *Caseade* et son *Tambour de basque*, études-fantaisies dont le succès est aussi assuré qu'il est consacré, ont été suivis d'un excellent duo sur les motifs de la *Fille du regiment*, pour piano et violon, composé par MM. Mulder et Herman, et que les auteurs exécutent délicieusement ensemble. Après une *Pensée poétique* et une *Ronde provençale*, composées et fort bien dites par M. Mulder, le bénéficiaire a joué encore avec M. Fumagalli, autre pianiste distingué, un duo pour deux pianos sur des motifs italiens, dialogue aussi bruyamment exécuté qu'applaudi. M. Mulder, qui aspire surtout au titre de compositeur dramatique, a fait dire à M. Dufrêne, de l'Opéra-Comique, qui s'en est gracieusement acquitté, une cavatine charmante qui ne pourrait que plaire beaucoup dans un opéra.

— M. Pietro Cavallo, virtuose bavarois, malgré ses deux noms ausoniens, est aussi pianiste que qui que ce soit ; il compose bien, exécute d'une manière fine et brillante, et, de plus, improvise aussi chaudement que scientifiquement. M. Pietro Cavallo s'est associé à M. Frédéric Viret, jeune maître de chapelle d'une église de Paris, compositeur de romances, et dirigeant fort bien une société de choristes amateurs qui fonctionnent de la voix avec beaucoup d'ensemble et de justesse, qualité très-rare parmi la plupart des choristes de Paris. Dans le concert que ces deux artistes ont donné dans la salle Herz, mercredi 28 avril, M. Cavallo a dit de petites, de grandes études de sa composition ; puis de charmantes fantaisies, comme *Une feuille qui tombe*, un *scherzo capriccioso*, et puis la belle sonate en *ut* dièze mineur de Beethoven, que tous les pianistes ont jouée, comme s'ils s'étaient donné le mot pour cela dans la saison musicale qui touche à sa fin. C'est que cette œuvre est la pierre de touche de l'exécution classique ; qu'elle fait ressortir, qu'elle met en évidence tout ce qu'on a dans son système physiologique d'impressionnable et d'émouvant, de sensibilité dans le cœur, de poésie dans l'âme ou dans le cerveau, et que chaque virtuose n'est pas fâché de montrer qu'il possède de tout cela en suffisante quantité. C'est surtout comme improvisateur que M. Cavallo se distingue. Au moyen d'un contrepoint qui n'est pas trop rigoureux, il sait réunir deux sujets donnés et qui contrastent ensemble par la forme mélodique, le rhythme, le caractère, et en tirer des effets neufs, piquants. Il n'a manqué à M. Cavallo, comme à Mlle Dillon, qu'un public plus intelligent dans ce genre de musique capricieuse et classique tout à la fois. Le propre de l'art musical, même dans l'improvisation, c'est de joindre l'exactitude mathématique à l'idéalité. Or, il est peu d'auditeurs dans le public de Paris capables de donner un thème ou plusieurs thèmes qui réunissent les qualités poétiques et celle de la géométrie, ou de la logique musicale, sans laquelle, nous le répétons, l'improvisation n'est que de la divagation.

— Ne voulant pas tomber dans la monotonie du *pianisme*, et pour traiter d'ailleurs aussi sérieusement que cela le mérite les trois séances de musique de chambre avec orchestre qu'a données M. Camille Stamaty, nous remettons à un autre numéro le compte-rendu de ces intéressantes manifestations, tout artistiques, qui ont eu lieu dans la salle de l'Association des artistes musiciens, à l'ancien Diorama.

— Une Société philharmonique s'est formée et constituée dans les murs de Saint-Germain-en-Laye, — qu'on se le dise ! — et cette Société exécute, non seulement avec intelligence les symphonies de Haydn et de Mozart, mais appelle dans son sein des artistes régnicoles et étrangers. Samedi 24 avril, Mlle Molidoff, cantatrice viennoise, a dit, aux applaudissements de toute la ville, la cavatine de *Roméo : Ascolta*, etc., de Bellini et l'*aria* du même : *Se crudele il cor mostrai.*

— Après cette pointe départementale, nous sommes rentré dans Paris, où les chants sont loin d'avoir cessé. Au nombre de ces chants et des chanteurs aimés, il faut citer en première ligne Géraldy, le mélodiste polyglotte, le virtuose vocal, sérieux, comique, léger, fantaisiste et dramatique. Son concert a été un des plus brillants de la saison.

— Il y a tellement de place au soleil de la publicité et de la célébrité dans notre Paris, ce centre de tous les arts, qu'après Alard, notre violoniste national ; Léonard, au son puissant ; Bazzini, qui semble avoir élu son domicile artistique au Gymnase-Dramatique, M. Elena, ex-premier prix de violon du Conservatoire de Paris, et ci-devant enfant précoce, phénomène et célèbre, n'a pas craint de donner un concert vendredi dernier dans la salle Herz, après ceux de ces illustres violonistes. Avant son excursion aux Etats-Unis, où il a obtenu du succès, ce jeune virtuose le prenait sur un ton un peu trop haut ; il a senti la nécessité de modifier cette tendance à dominer ; son intonation est plus juste : il chante avec élégance et distinction sur son instrument, et fait le trait d'une manière brillante. Qu'il tâche d'acquérir un peu de largeur de

son et de sensibilité dans la pression de son archet, et il pourra prétendre tout comme un autre au titre de premier violon solo d'un petit prince régnant quelconque d'Allemagne ou d'Italie.

— On cultive fort bien la musique et le concert dans le célèbre collége de Juilly, d'où sont sortis tant d'hommes distingués en toutes choses. Parmi les artistes venus de Paris pour coopérer à la solennité musicale qui a eu lieu le 27 avril dans cet établissement, on a surtout remarqué M. Schlosser, de Strasbourg, dont la belle voix de basse a surpris et charmé tout l'auditoire, M. Schlosser, qui s'est déjà révélé comme chanteur et même comme compositeur à l'un des concerts de l'Association des artistes-musiciens. Il y a certainement un bel avenir de chanteur dans l'un de nos théâtres lyriques de Paris pour M. Schlosser, car il joint les avantages physiques à ceux d'un musicien instruit doué d'une admirable voix.

— M. Edouard de Hartog est un compositeur qui fait de la musique pour s'amuser. Sa musique est-elle amusante? Pas précisément; mais elle est intéressante. Au reste, si M. de Hartog est un amateur difficile à apprécier, il est facile à juger; car il ne redoute pas, il aime même l'impartialité, nous a-t-il dit. Une société nombreuse et choisie assistait à l'audition de ses œuvres, qui a eu lieu jeudi passé dans la salle Herz; et il avait pour interprètes de sa musique vocale MM. Ponchard, Lefort; Mme Charles Ponchard, Mlle Félix Miolan; Mme Mutel de Courtemblay, pour les œuvres de piano; puis d'excellents choristes, parmi lesquels se faisaient remarquer des artistes à réputation. Cette séance curieuse offrait cependant l'inconvénient et la monotonie d'un concert composé de morceaux sortis tous de la même plume. Peut-être un peu trop partisan du *Lied* allemand, M. de Hartog, pour ne pas tomber dans la platitude mélodique et harmonique de la romance française, s'est trop préoccupé de Schubert et de Proch, dont il imite la forme. Parmi les morceaux de chant, il faut citer *Aurore et Nuit*, fantaisie nocturne à deux voix, joli duo fort bien dit par M. Ponchard et Mme Charles Ponchard; puis le *Sylphe*, chanté par cette dernière, qui a délicieusement interprété cette charmante idéalité mélodique. Mlle Félix Miolan, de l'Opéra-Comique, n'a pas moins délicieusement célébré de sa voix pure et limpide *le Dimanche au village*. Mme Mutel a déployé ce jeu délicat et fin, et net et brillant, qu'elle sait si bien mettre au service de la musique de nos grands maîtres; elle a fait saillir de tout le *brio* de son talent, une rêverie intitulée : *Confidences*, et une *tarentelle fantastique* fort originale.

Les chœurs pour voix d'hommes, sans accompagnement, sont, au reste, ce qu'il y a de plus remarquable dans le contingent musical de cet amateur exceptionnel qui a bien le droit, en définitive, de passer pour artiste. Parmi ces chœurs, nous citerons surtout le *Chant du soir*, la *Chanson à boire*, et la *Sérénade*. Si cela manque un peu de jour, d'éclaircies, de repos dans les parties, et de dialogue entre deux et trois voix; si l'harmonie est trop continuellement pleine, le rhythme en est franc, les modulations en sont claires; cela est écrit dans les bonnes cordes des voix; il n'y a pas de lieux communs et de longueurs. Ces chœurs démontrent qu'il y a l'étoffe d'un compositeur dramatique en M. de Hartog.

— Un immense et brillant auditoire remplissait la salle Herz mardi dernier, au concert du jeune I. Lotto, violoniste âgé de dix ans, élève de M. Massart.

Le bénéficiaire a exécuté avec une verve, une sonorité et une justesse irréprochable, le 6e air varié de Bériot, un concerto de R. Kreutzer et une fantaisie de Léonard. — Cette audition nous a prouvé à quel talent est déjà parvenu et pourra encore parvenir, avec les soins, l'excellente méthode de son professeur et sa précoce intelligence, ce petit prodige d'organisation musicale.

Mme L. Massart, a, comme toujours, provoqué l'enthousiasme et les applaudissements les plus chaleureux par la pureté de son style, la finesse tout à fait spirituelle d'un jeu qui unit intimement la grâce et le *brio* de la difficulté.

Mme Charles Ponchard, M. Malézieux, M. Bonnehée et la Société chorale du Conservatoire, sous la direction de M. Ed. Batiste, ont tour à tour captivé l'auditoire et conquis ses bravos.

HENRI BLANCHARD.

LES DANSES DES MORTS.

PAR GEORGES KASTNER.

C'est surtout en France que le mariage du savoir et de l'imagination a produit les livres les plus curieux et en même temps les plus agréables. Notre époque fait des prodiges en ce genre : elle a fouillé le passé avec une ardeur que nul obstacle n'a pu refroidir, et elle en a tiré des trésors inconnus qu'elle a eu le talent de présenter sous la forme la plus séduisante, en mettant quelquefois le dessin, la peinture, la musique au service de l'érudition. C'est encore un livre de cette précieuse espèce dont nous avons à annoncer la publication, recommandée d'ailleurs par le nom de son auteur, plus efficacement qu'elle ne pouvait l'être par notre appréciation et nos éloges.

La manière neuve et originale dont les différentes questions relatives à l'histoire, à la philosophie et au caractère des Danses des Morts sont traitées dans l'ouvrage que nous annonçons, l'ordre et la clarté que l'auteur a su introduire dans cette matière, jadis si embrouillée et si obscure; enfin, la découverte intéressante qu'on lui doit du rapport direct que ces étranges productions ont avec l'art musical, tout concourt à placer l'ouvrage dont il s'agit au nombre des livres les plus importants et les plus curieux qui aient paru de nos jours. Comme il est dit dans la Préface, on parle beaucoup depuis quelque temps de la Danse des Morts, mais on en parle de manière à faire voir que l'on n'est pas encore bien fixé sur la nature de cette bizarre allégorie. A l'exception de deux ou trois savants, de quelques archéologues et des fureteurs de bibliothèques, personne en France ne s'est soucié d'approfondir ce sujet. Cela est si vrai, que, nonobstant la publication, déjà fort ancienne, du livre de feu Gabriel Peignot sur les Rondes funèbres, la question de l'origine du symbole et de ses représentations multiples est demeurée tellement entourée d'incertitudes, que la plupart de nos écrivains modernes, tout même qu'ils se croient bien renseignés, reproduisent de la manière la plus fausse, en parlant des Danses des Morts, toutes les erreurs que le savant et modeste Peignot s'appliquait, il y a près de trente ans, à signaler et à rectifier de son mieux. Plus complet que le traité de Peignot, quant aux renseignements historiques, l'ouvrage de M. Georges Kastner s'en distingue du reste par des recherches et un plan qui lui sont propres et qui n'ont rien de la sécheresse et de l'aridité d'un travail de pure érudition. Auteur sérieux, mais artiste avant tout, c'est comme penseur et comme artiste que M. Georges Kastner a compris son sujet. C'est comme penseur et comme artiste qu'il s'est appliqué à faire ressortir la haute portée philosophique et l'intérêt puissant de l'allégorie semi-religieuse, semi-satirique, où les écrivains, les peintres et les statuaires du moyen âge ont impitoyablement raillé, par la bouche du spectre, la pauvre humanité.

Le livre dont nous parlons, embrassant plusieurs ordres d'idées et plusieurs ordres de faits, est divisé en deux grandes parties. La première présente des considérations ingénieuses, et, comme nous l'avons dit en commençant, tout à fait nouvelles sur le véritable caractère de l'épopée lugubre, sur son origine et sur les monuments qu'elle a produits. Cette partie se subdivise en trois sections, savoir :

I. De l'idée de la Mort. — Texte des Danses des Morts.

II. Symbolisation, personnification et représentation de la Mort. — Images et tableaux des Danses des Morts.

III. Origine et statistique des Danses des Morts françaises et étrangères.

La seconde partie contient vingt-deux chapitres; elle renferme tout ce qui se rapporte plus ou moins directement à l'art musical, soit dans les types, soit dans les légendes en vers, soit dans les images des poëmes ou des dessins représentant le squelette aux prises avec des personnages de tout sexe, de tout âge et de toute condition. Après une étude très-

remarquable sur le ménestrel ou ménétrier du moyen âge, l'élément le plus important de cette seconde partie consiste dans la description de figures d'instruments de musique très-anciennes, dont les Danses des Morts offrent une réunion fort intéressante et fort considérable. Pour mieux faire comprendre aux lecteurs ce que représentent ces figures, M. Georges Kastner, qui, dans ses précédents travaux a déjà donné des preuves de son érudition musicale, les compare avec d'autres figures analogues provenant de monuments antérieurs aux Danses funèbres ou contemporains de ces Danses. Invoquant le témoignage des écrivains, des poëtes, des musiciens et des auteurs didactiques du temps, il arrive de la sorte à tracer une esquisse de l'histoire des principales familles instrumentales en usage dans la dernière période du moyen âge et dans les commencements de la renaissance. Une pareille tâche présentait de grandes difficultés, car les sources où l'on peut puiser des renseignements sur cet objet sont peu nombreuses et quelquefois peu exactes.

Cette seconde partie doit principalement intéresser les musiciens, mais elle n'intéressera pas moins tous ceux qui s'occupent d'histoire et d'archéologie.

Quittant, comme il le fait souvent, selon la double faculté qu'il possède, la plume de l'écrivain pour celle du compositeur, M. Georges Kastner a eu l'heureuse idée d'enrichir son important ouvrage d'une partition qui, dans la forme littéraire traditionnelle, c'est-à-dire dialoguée, offre une interprétation en musique de la Danse macabre. Fidèle à la coupe et à la couleur primitives de l'œuvre qu'il a poétiquement transportée dans le langue des sons, le compositeur s'est attaché à faire ressortir par le caractère particulier de la mélodie, comme par la forme même de l'accompagnement, non seulement l'apparition successive des divers personnages dans la ronde, mais encore l'accent et la physionomie propres à chacun d'eux. Ainsi qu'il le dit lui-même dans sa préface, il a visé en général à une simplicité d'expression capable de répandre sur l'ensemble de l'œuvre un certain charme archaïque, et ce vague mystérieux, cette indéfinissable mélancolie que l'on remarque dans la plupart des productions nées pendant les siècles austères du moyen âge. Il n'est pas jusqu'au refrain de la Mort qu'il n'ait su marquer d'un cachet significatif en lui imprimant l'allure d'une danse sépulcrale, d'un branle d'outre-tombe. Cette partition, tout à fait originale en son genre, et dans laquelle l'inspiration de l'auteur reste constamment appropriée à la nature du sujet, n'est pas du ressort de la musique à la mode, qui vit le plus souvent de formules routinières et de phrases à effet; mais par cela même, nous croyons fermement qu'elle obtiendra les suffrages des connaisseurs, seuls capables d'apprécier le tact intelligent d'un artiste amoureux du style vrai, naturel et dramatique.

D'après ce qui précède, on voit que les éléments de succès ne manquent pas au consciencieux travail de M. Georges Kastner; mais ce qui en doublera le prix pour les gens d'étude comme pour les simples curieux, c'est la publication de la suite complète des images bizarres du *Doten dantz*, vieille danse des morts allemande du xve siècle. Dans ces images, inconnues en France jusqu'à ce jour, le squelette se montre à peu près partout gambadant de la façon la plus grotesque, et faisant résonner un instrument de musique. Outre ce précieux document, on trouve encore, dans le même ouvrage, un tableau synoptique des danses murales dressé par l'auteur; puis, enfin, quatre tables bibliographiques contenant la liste des éditions des Danses bâloises, de la Danse macabre et des *simulachres* (Icones Mortis), du célèbre Holbein. Ces tables bibliographiques, composées par le savant Massmann, traduites avec soin de l'allemand et publiées ici pour la première fois, sont indispensables aux amateurs de livres anciens, aux collectionneurs de gravures, et généralement à tous ceux qui s'occupent de la littérature du moyen âge.

Quant à l'exécution matérielle du beau volume annoncé dans cet article, elle ne laisse rien à désirer. Nous avons donc tout lieu de penser que le livre intitulé *les Danses des Morts* trouvera de nombreux lecteurs parmi les hommes instruits de toutes les classes : historiens, littérateurs, archéologues, musiciens, peintres et bibliophiles, et que, par les renseignements si nouveaux et si utiles qu'il fournit sur plusieurs points, il comblera plus d'une lacune dans le domaine des sciences, des lettres et des arts. R.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, cinquième représentation du *Juif errant*.

*** Ce grand et bel ouvrage vient d'être donné quatre fois de suite. A chaque soirée, la salle était comble et le succès du premier jour a reçu la confirmation la plus positive. Les artistes principaux, Massol et Roger, Mme Tedesco et Mlle La Grua, sont toujours rappelés avec enthousiasme, non-seulement à la chute du rideau, mais dans le cours de leurs rôles. Ce que d'ailleurs il était facile de prévoir est arrivé à l'égard de la durée du spectacle. Maintenant que tout est en ordre et à sa place, *le Juif errant* ne finit pas plus tard que les autres ouvrages en cinq actes les plus célèbres et les plus productifs du répertoire. Avant minuit la pièce est terminée.

*** Les *Forcherons* ont été repris vendredi, et Mme Darcier a reparu dans le rôle de Mme de Bryane, sa dernière création, avant de s'éloigner du théâtre où elle est revenue. La charmante actrice a obtenu tout le succès possible dans un personnage fait exprès pour sa physionomie et son talent.

*** Une indisposition de Mme Ugalde interromp les représentations de *Galathée*.

*** Mlle Wertheimber est tout à fait rentrée en possession du rôle de Béatrix qu'elle jouait alternativement avec Mme Darcier, dans le *Carillonneur de Bruges*. L'habitude de la scène, que rien ne peut suppléer, ajoute tous les jours à son talent d'actrice, et l'effet de sa belle voix augmente en proportion.

*** Le Théâtre-Lyrique (Opéra-National) a fait vendredi sa clôture pour la saison d'été. La réouverture n'aura lieu que dans trois mois.

*** La *Prison d'Edimbourg*, de MM. de Planard et Carafa, sera jouée à la rentrée.

*** *Joanita*, l'opéra de Duprez, nous a fait ses adieux avec Caroline Duprez, sa charmante fille; mais il est impossible que la jeune artiste, qui s'est posée avec tant d'éclat, ne nous revienne pas sur une scène ou une autre.

*** Par décret du 13 avril, le Président de la République, sur le rapport du ministre de l'intérieur, a autorisé la substitution du nom de place Boïeldieu à celui de place des Italiens que porte l'emplacement où est situé le théâtre de l'Opéra-Comique à Paris.

*** Comme nous l'annoncions dimanche dernier, le grand débat relatif à l'engagement de Mlle Jhoanna Wagner a été porté devant les tribunaux de Londres. Le théâtre italien de Covent-Garden, dirigé par M. Gye, annonçait pour samedi dernier le début de la célèbre cantatrice, mais M. Lumley se présenta la veille devant la cour de la chancellerie, et démontra qu'il avait, avant le jour fixé dans le contrat, versé entre les mains de Mlle Wagner la somme stipulée et rempli toutes ses obligations envers elle. En conséquence, la cour rendit un arrêt *d'injonction*, défendant formellement à Mlle Wagner de chanter sur aucun théâtre, excepté le théâtre de Sa Majesté, et à tout directeur de théâtre, excepté M. Lumley, de faire paraître cette artiste sur leurs scènes. Il n'est pas inutile d'ajouter que la moindre infraction à cet arrêt est punie d'un emprisonnement.

*** Une plainte avait été portée par M. G. Bénédit, notre honorable collaborateur, contre M. Puget, ténor, attaché au théâtre de Marseille, qui, à propos d'une critique du ton le plus modéré, s'était permis des voies de fait extrêmement vives. Cette affaire s'est terminée le 22 avril dernier devant le tribunal de police correctionnelle de la manière la plus inattendue et la plus honorable pour les deux parties. Après l'audition des témoins, M. Puget, invité par le président à s'expliquer sur les dépositions qu'il venait d'entendre, a exprimé en quelques paroles bien senties des regrets auxquels le tribunal ne pouvait qu'avoir égard. Le président, s'adressant alors au plaignant, lui a demandé si ces déclarations, bien que tardives, ne lui paraissaient pas de nature à changer ses dispositions. La réponse, pour un cœur généreux comme celui de M. Bénédit, ne pouvait être douteuse. Aussi ces explications étaient à peine finies que M. Puget tendait la main à M. Bénédit, et que l'ancien professeur et l'artiste s'embrassaient au milieu de l'émotion de l'auditoire. Le président a été heureux de déclarer le procès terminé par un dénouement dont l'art et la critique ont également à se féliciter.

*** M. Emile Forgues, vient de quitter Paris pour aller donner des concerts dans plusieurs villes du Midi.

*** Nous sommes priés d'annoncer la rupture du mariage qui devait avoir lieu entre Mlle Lavoye, la célèbre cantatrice, et M. Fromant.

*** Emile Prudent a donné jeudi son premier concert à Londres. Le succès a été immense : sa pastorale, les *Champs* a produit beaucoup d'effet; la fantaisie sur la *Sonnambula*, le *Réveil des Fées* et les *Bois* ont été bissés avec fureur. Nou donnerons dimanche prochain de plus amples détails sur ce concert, qui fera époque dans la carrière de l'éminent artiste.

*** La *Poupée de Nuremberg*, d'Adolphe Adam, se joue à Bruxelles avec autant de succès qu'à Paris.

*** La seconde matinée de musique classique donnée par l'Association

des artistes dans la salle de concert, boulevart Bonne-Nouvelle, aura lieu aujourd'hui à une heure et demie. Rien n'est changé au programme que nous avons publié dimanche dernier.

*** Voici le programme de la séance de musique de chambre que doit donner M. Charles Dancla pour l'audition de ses œuvres instrumentales : 1° Quatuor en *la* mineur pour deux violons, alto et violoncelle, exécuté par MM. Charles Dancla, Léopold Dancla, Adolphe Blanc et Arnaud Dancla; — 1er mouvement : Scherzo, andante, rêveries avec sourdines, final; 2° quatrième trio pour piano, violon et violoncelle, exécuté par MM. Aug. Wolff, Arnaud Dancla et l'auteur : andante, scherzo, final; 3° fantaisie pour violon principal, exécutée par Charles Dancla; 4° quatuor en *si bémol* pour deux violons, alto et violoncelle, exécuté par MM. Charles Dancla, Léopold Dancla, Adolphe Blanc et Arnaud Dancla : 1er morceau, sérénade, scherzo, final.

*** La fête fondée en l'honneur de Pierre Galin, par la Société chorale Galin-Paris-Chevé, de Paris, aura lieu jeudi prochain, 6 mai, à huit heures très-précises du soir, salle Barthélemy, rue du Château-d'Eau. On y entendra, pour la partie vocale : F. Delsarte, Mme Raby, les Sociétés de l'école. — Pour la partie instrumentale : MM. L. Lacombe, Armingaud, J. Offenbach.

*** L'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs a tenu, lundi dernier, sa séance générale. M. Dauzats a présenté un rapport plein d'intérêt sur la situation de cette Société fondée en décembre 1844, et qui possède aujourd'hui 14,940 fr. de rentes, qui se distribuent en secours et pensions. M. le baron Taylor, fondateur, a aussi pris la parole et constaté le succès de l'œuvre.

*** L'établissement des bains de mer de Saint-Malo a été l'an dernier l'objet d'importantes améliorations. Suivant en cela l'exemple des grands établissements, l'administration a traité avec des artistes en renom, et dans plusieurs concerts elle a fait entendre avec le plus grand succès à ses abonnés : Mmes Cavcaux-Sabatier, Dobré et Landi. Pour la partie vocale et pour la partie instrumentale, MM. Bazzini, Poussard et Vatel. Pour la saison nouvelle le directeur recevra les propositions de MM. les artistes qui sont disposés à voyager cet été dans les départements de l'Ouest.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.* — Avant de chanter *le Prophète*, Octave a débuté dans *les Huguenots* avec Mlle Heinefetter, dont le succès a été complet dans le rôle de Valentine. Accueillie par une triple salve d'applaudissements, elle a reçu jusqu'à la fin les mêmes témoignages de sympathie. Mlle Heinefetter s'est montrée, il est vrai, dans tout l'éclat de son beau talent. C'est d'un heureux présage pour la reprise du *Prophète* qui nous assure des jouissances dont nous sommes privés depuis trop longtemps, et qui promet à notre Fidès une ample moisson de bravos.

*** *Bordeaux.* — Dans un dernier concert de la Société philharmonique, l'orchestre, dirigé par M. Cuvreau, a continué la série de ses succès si souvent constatés. Deux artistes célèbres devaient s'y produire, M. et Mme Léonard. Le premier est un violoniste du premier ordre; sa place est à côté des Rode, des Baillot, des Kreutzer, dont il rappelle le merveilleux talent, l'énergie, la légèreté, la suavité, l'inspiration : c'est ainsi que nous l'avons jugé après l'exécution du concerto. Dans les *Souvenirs de Gretry*, M. Léonard a excité l'enthousiasme de ses nombreux auditeurs. Dans les variations sur un thème de Haydn, il s'est élevé à une grande hauteur; jusqu'à présent, nous n'avions pas entendu exprimer les sentiments religieux par un jeu d'archet si doux. On aurait cru entendre deux violons, jouant, l'un le chant et l'autre l'accompagnement. Mme Léonard a chanté l'air du *Billet de loterie*, de Nicolo, la tyrolienne de *Betly*, et deux chansons espagnoles, avec une grâce infinie et une méthode admirable. On voit que ce jeune et charmant talent a été formé à la bonne école. Nous avons entendu aussi M. Henri Péru, un jeune pianiste, notre compatriote, qui, pour la première fois, jouait en public, et à qui les bravos d'un sévère et intelligent auditoire ont donné la consécration de l'art.

*** *Arras*, 24 avril. — Dans le concert donné par la Société philharmonique au profit de M. Hecquet aîné, un jeune pianiste, sorti des classes du Conservatoire, M. Savary, s'est distingué par son jeu, dont le style rappelle singulièrement l'école de Thalberg.

*** *Strasbourg*, 23 avril. — Nous venons d'assister à une ces solennités musicales malheureusement trop rares à Strasbourg, et dont on garde longtemps le souvenir. L'*Élie*, de Mendelssohn, vient d'être exécuté deux fois, les 21 et 22 avril, au Temple-Neuf, l'une des églises protestantes de Strasbourg. L'élite de nos amateurs s'était réunie pour interpréter dignement le chef-d'œuvre de Mendelssohn, et l'effet a répondu à ce qu'on était en droit d'attendre de ce magnifique ouvrage. La double armée des chœurs et de l'orchestre a parfaitement manœuvré sous la direction de M. Reiter, l'excellent chef d'orchestre de Bâle, qui avait déjà dirigé ce même oratorio l'été dernier; Mme Reiter et M. Stockhausen ont bien voulu prêter leur concours à nos amateurs pour les solos de soprano et de basse. M. Stockhausen, possesseur d'une magnifique voix, a parfaitement rendu le rôle si difficile d'Élie. Nous devons aussi un juste tribut d'éloges à M. Stern, l'habile organiste du Temple-Neuf, qui a reconstitué la Société de musique religieuse. C'est lui qui a eu l'idée de faire entendre à ses concitoyens le célèbre oratorio de Mendelssohn; il en a dirigé l'étude, cet hiver, et M. Reiter a trouvé les chœurs si bien étudiés, que deux ou trois répétitions avec l'orchestre lui ont suffi pour amener la double masse vocale et instrumentale à tout l'ensemble et à toute la perfection désirables. M. Reiter, ancien élève de Spohr, a toutes les qualités d'un excellent directeur de musique, et il a su répandre à travers tout l'ouvrage la vie, la force, le mouvement et l'entrain. Le public strasbourgeois s'est porté en foule à chacun de ces concerts spirituels, ce que nous constatons avec d'autant plus de plaisir que nous ne nous y attendions pas. La recette de la première exécution d'*Élie* a été versée à la caisse de la Société de secours mutuels en faveur des musiciens infirmes et de leurs veuves, caisse fondée en 1832, et qui se trouve aujourd'hui dans un état de prospérité fort satisfaisant. La seconde exécution a eu lieu au profit des pauvres de la ville.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *La Haye*, 24 avril. — Hier on a donné sur le théâtre royal français de notre capitale la première représentation du *Roi de Bohême*, opéra comique en trois actes et en six tableaux, de M. de Saint-Georges, et dont la partition, due à M. Lazare Martin, a remporté le prix au concours de l'année dernière. Cette représentation a été honorée de la présence du roi et de la famille royale. Le public a pleinement confirmé la décision du jury musical; il a accueilli tous les morceaux avec des tonnerres d'applaudissements, et il a bissé un air, un duo et deux chœurs. A la fin du spectacle, M Lazare Martin, qui dirigeait lui-même l'exécution de son œuvre, a été appelé sur la scène, et a été l'objet d'une véritable ovation de la part des nombreux spectateurs qui encombraient la salle.

*** *Berlin.* — Les *Huguenots* ont été représentés deux fois dans l'espace d'une semaine. Mlle Liebhardt a eu un beau succès dans le rôle de Valentine. Formès a été également très-applaudi dans celui de Raoul. — C'est par *Don Pasquale* que la troupe italienne a terminé ses représentations. Elles ont été très-suivies. Le roi et la reine y ont régulièrement assisté tous les soirs. — Pendant la dernière saison, depuis le 1er octobre jusqu'à fin mars, l'Opéra-Royal a donné vingt-huit représentations. Parmi les ouvrages qui ont été joués, nous remarquons : *Robert-le-Diable*, le *Camp de Silésie*, le *Prophète*, *Fidelio*, *Olympie*, le *Prévôt de Paris*, par Dorn.

*** *Munich*, 23 avril. — Hier au soir, sur le théâtre particulier de la résidence royale de Munich, des amateurs de la haute noblesse ont joué en français la *Meunière de Marly*, charmant vaudeville de M. Mélesville, et les *Rendez-vous bourgeois*, opéra comique d'Hoffmann et de Nicolo. Le roi et la reine, le roi Louis Ier, et tous les autres membres de la famille royale, ainsi qu'un très-grand nombre d'invités, assistaient à cette représentation. On monte sur le même théâtre *Elisa e Claudio*, de Mercadante, et le rôle de Claudio sera rempli par S. A. R. le prince Adalbert de Bavière, qui possède une voix de ténor aussi remarquable par son éclat et sa douceur que par son étendue.

*** *Vienne.* — Mme Médori, qui a obtenu un si beau succès pendant cette saison, a été engagée comme prima donna pour la saison prochaine. Schulhoff est parti pour Pesth, où le célèbre pianiste se propose de donner une série de concerts.

*** *Brunn.* — Mme de la Grange a donné ici trois représentations; elle a chanté dans *Lucie*, le *Barbier de Séville* et le *Prophète*. Chaque soir, la salle était comble. Le rôle de Fidès a été pour l'éminente cantatrice l'occasion d'un véritable triomphe.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

LES DANSES DES MORTS

Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger, accompagnées de

LA DANSE MACABRE

Grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Edouard THIERRY,

Et d'une suite de planches représentant des sujets tirés d'anciennes danses des morts des XIVe, XVe, XVIe et XVIIe siècles, la plupart publiés en France pour la première fois, avec les figures des instruments de musique qu'ils contiennent, ainsi que d'autres figures d'instruments du moyen-âgs et de la renaissance,

PAR

GEORGES KASTNER

Un volume grand in-4°, imprimé sur beau papier, contenant plus de 300 pages de texte, 5 tableaux synoptiques et bibliographiques, 20 planches de figures et 44 planches de musique.

PRIX : 25 FRANCS.

Il a été tiré de cet ouvrage vingt exemplaires sur vélin numérotés,

PRIX DE CHAQUE EXEMPLAIRE : 50 FRANCS.

En vente chez Flassland, éditeur de musique, place de la Madeleine, 4.

PERVENCHE

Valse brillante pour le piano par

J.-A. BAUR (de Saint-Pétersbourg).

Op. 1. — Prix : 3 fr. 75.

POUR PARAITRE INCESSAMENT

CHEZ BRANDUS ET Ce. EDITEURS,

103, RUE RICHELIEU.

LE

JUIF ERRANT

Opéra en cinq actes,

Paroles de

MM. E. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES

Musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

HENRI POTIER.

Ouverture pour le piano à 2 et à 4 mains.

1er ACTE.

CHOEUR pour voix de femmes : « C'est jour d'allégresse. »

CHOEUR de matelots : « Après combats et travaux. »

BALLADE chantée par Mme Tedesco : « Pour expier envers lui ses outrages. »

La même transposée.

LE COUVRE-FEU chanté par M. Merly et chœur : « De par le bourgmestre, de par nos échevins. »

Le même pour voix de basse seule.

CHOEUR DE MALANDRINS : « Au loin tremblez tous. »

AIR chanté par M. Massol et chœurs d'hommes : « Je sens trembler la terre. »

Le même pour voix de baryton seul.

ROMANCE AVEC RÉCITATIF chantée par M. Massol : « Ils partent frappés de terreur. »

La même transposée.

DUO chanté par Mme Tedesco et M. Massol : « Théodora, qu'ici le ciel m'envoie. »

2e ACTE.

TRIO chanté par Mmes Tedesco et La Grua, et M. Roger : « Douze ans sont écoulés. »

QUATUOR pour 4 basses, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple et Noir : « On m'a dit vrai, jamais plus charmante beauté. »

CAVATINE chantée par Mme Tedesco : « A moi, ta sœur et ton amie. »

DUO chanté par Mme Tedesco et M. Roger : « Qu'exiges-tu d'un misérable. »

CHOEUR de la Saint-Jean : « Saint-Jean! Saint-Jean! »

3e ACTE.

AIR ET RÉCITATIF chanté par Mlle La Grua : « O merveille! ô prodige! auquel je crois à peine. »

ROMANCE chantée par M. Roger : « Une sœur, une amie, ange de la maison. »

STROPHES chantées par Mme Tedesco : « Que nos voix vers le ciel montent. »

4e ACTE.

AIR AVEC RÉCITATIF chanté par M. Roger : « A ce palais dont la magnificence... »

Les mêmes transposés.

ROMANCE EXTRAITE DE L'AIR chantée par M. Roger : « Vous n'êtes plus, jours d'innocence. »

La même transposée.

DUO chanté par Mlle La Grna et M. Roger : « Le ciel nous a réunis. »

ROMANCE EXTRAITE DU DUO : « O ciel! est-ce un rêve? »

AIR chanté par M. Massol : « De Dieu l'éternelle clémence. »

Le même transposé pour ténor.

QUINTETTE pour 5 voix de basses, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple, Goyon et Noir : « La nuit est sombre. »

Le même réduit à 1 voix de basse seule.

5e ACTE.

ROMANCE chantée par M. Roger : « Quand chacun te fuit ici-bas. »

La même transposée plus bas.

CHOEUR DES MORTS : « Qui vient aujourd'hui sous leur froide tombe. »

CHOEUR DES ELUS : « Prenez pitié, Seigneur. »

Six airs de ballet et une marche.

Le Poëme est en vente : Prix 1 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVARD DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 19. 9 Mai 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5 rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechère, 191, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street
St-Petersbourg. Behnard.
New-York. Schurfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an . . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Le *Juif errant*, grand opéra en 5 actes, la musique (2e article), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, reprise des *Voitures versées*, par **Henri Blanchard**. — Auditions musicales, par le même. — Quatrième et dernier concert donné par l'Association des artistes musiciens. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

LE JUIF ERRANT.

GRAND OPÉRA EN CINQ ACTES.

LA MUSIQUE.

(2e article.)

Dès la deuxième scène du premier acte du *Juif errant* jusqu'à la dernière, la couleur est sombre ; il était donc nécessaire qu'au lever du rideau il y eût de l'entrain, de la gaîté, pour former l'opposition sans laquelle on n'aurait pu éviter la monotonie. Les auteurs du poëme et le compositeur de cet ouvrage ont trop d'expérience des effets scéniques pour n'avoir pas satisfait à cette nécessité. La première scène offre donc le spectacle d'une fête flamande sur les bords de l'Escaut, et l'introduction de l'opéra est un chœur animé dont les premières paroles sont :

C'est jour d'allégresse,
De grande liesse ;
C'est de la kermesse
Le plus beau moment, etc.

Ce chœur n'est pas précédé par une ouverture, mais par quelques mesures d'un caractère mélancolique, en harmonie avec le sujet. L'ouverture est faite, dit-on ; mais la longueur de la représentation a imposé l'obligation de la supprimer. Il est vraisemblable qu'elle sera exécutée quand, devenus plus habiles dans la pose des décorations, les machinistes feront les entr'actes plus courts.

Il y a de la verve dans le chœur d'introduction : son instrumentation est brillante, et présente une des rares occasions où le compositeur a cru devoir faire usage des ressources bruyantes de l'orchestre. Elles y sont une nécessité ; car, opéra à part, il y a toujours grand bruit dans les fêtes patronales qu'on désigne en Belgique par le nom de *kermesse*. Je devrais dire plutôt *il y avait*, car ces traditions du moyen-âge s'en vont avec leur gaîté, comme beaucoup d'autres choses que notre morosité a remplacées. Interrompu par les divers appels que font les marchands aux promeneurs, le motif du chœur reprend ensuite.

Celui des matelots qui le suit immédiatement est d'un rhythme brisé, mais régulier, qui produit beaucoup d'effet. Les auteurs du livret font dire à ces matelots :

Changeons de *vins* et d'amours
Tous les jours.

Ce qui sent un peu plus la Courtille que les rives de l'Escaut, où les matelots n'ont jamais bu d'autre vin que la bière. Au reste, je ne veux pas les chicaner sur ce petit oubli de la tradition locale. La dernière reprise du chœur : *C'est jour d'allégresse*, termine toute la partie gaie du premier acte.

Dans ce qui suit, et pour amener la ballade qui rappelle la légende du *Juif errant*, le récitatif est rempli de traits excellents par la justesse de la déclamation. Ce mérite n'a vraisemblablement pas été remarqué dans l'émotion des premières représentations : c'est pour cela que je crois devoir le signaler.

Autrefois, la ballade, la romance et la chanson étaient de droit dans le domaine de l'opéra comique ; le grand opéra classique aurait cru sa dignité compromise, s'il eût emprunté ces formes un peu trop légères. Il lui fallait de grands airs et de longs récitatifs. Pour exprimer à son ingrat amant l'amour dont elle est passionnée, Didon lui disait dans un large et ravissant *cantabile* :

Ah ! que je fus bien inspirée,
Quand je vous reçus dans ma cour !

Elle lui chanterait cela aujourd'hui en deux ou trois couplets de romance, au grand scandale du vieil amateur de l'*Académie royale de musique*, s'il vivait encore. Pour moi, dont l'éclectisme s'accommode de toute bonne chose, quelle qu'en soit la forme, je n'ai nul regret à l'introduction de la ballade et de la romance, voire même de la chanson, dans un opéra... du *Grand-Opéra*. Les antagonistes de ce qu'ils appellent *la petite musique* objectent contre les chants en couplets, qu'on ne trouve rien de semblable dans les ouvrages de Gluck et des grands maîtres de l'Italie ; mais qu'en peut-on conclure ? si ce n'est que cette forme n'avait point encore pénétré dans leur école. Mozart, l'homme des grandes choses et des inventions, n'en a-t-il pas fait un heureux usage dans la sérénade de *Don Juan*, dans l'admirable romance en *mi* bémol de la *Flûte enchantée*, et dans les couplets de *Zarastro* ? Rossini n'a-t-il pas eu une sublime inspiration dramatique dans la romance du Saule, au troisième acte d'*Otello* ? Les partisans exclusifs de la musique frivole, et les fanatiques revêtus de cuirasses impénétrables aux nouveautés de leur temps, sont également inhabiles à comprendre l'art dans sa large acception. Lorsque le chant en couplets est dans le sentiment et dans la situation du drame, il faut l'y mettre ; mais il ne faut pas en abuser ni ramener tout l'opéra aux formes étroites et faciles. Je demande pardon à mes lecteurs de cette longue digression ; mais j'ai cru devoir saisir cette occasion pour répondre à certaines critiques dont mes oreilles ont été rebattues depuis quelques jours, sur ce qu'il y a dans le *Juif errant* une ballade et deux romances.

Revenons à la ballade d'Halévy. Celle-là est certes bien à sa place, et l'air, quelle qu'en fût la forme, ne pourrait la remplacer ; car la ballade, c'est la complainte du moyen-âge, et la complainte était le chant populaire qui conservait toutes les légendes, toutes les traditions histo-

riques. La mélodie de cette ballade résout le problème assez difficile d'avoir de la distinction sans perdre le caractère d'un chant populaire. Le compositeur a eu une heureuse idée en la terminant par le trait languissant de la clarinette et du basson sur lequel Théodora répète les paroles : *Marche! marche!* etc. ; il y a dans ce passage une couleur des vieux temps qui est charmante, et dont le caractère inspire la mélancolie.

La scène du couvre-feu qui vient ensuite est regrettable, parce qu'elle reproduit une situation des *Huguenots*, qu'elle a mis le compositeur dans la nécessité de donner un caractère trop chanté aux paroles de l'officier qui fait retirer le peuple, afin d'éviter la ressemblance avec le passage de la musique de Meyerbeer, véritable trouvaille pour cette situation.

Ce léger défaut est racheté par le chœur des bandits qui envahissent les rues et les places de la ville d'Anvers pendant la nuit. L'énergie sauvage de ce morceau est très-caractéristique et a beaucoup d'originalité. Tout concourt à préparer l'effet de ce chœur. Après la retraite du peuple, l'orage gronde, et au milieu d'une obscurité profonde, une lueur fantastique brille sur les remparts de la ville. En ce moment, Ashvérus (le Juif errant), dont la tête est accidentellement éclairée d'une façon bizarre, traverse lentement ces remparts et disparaît dans l'ombre. La musique, par sa couleur sombre, ajoute à l'effet de cette apparition mystérieuse. L'imagination des spectateurs est émue : c'est en ce moment que les bandits se précipitent sur la scène par toutes les issues, disant à demi-voix et sur un rhythme très-heureux :

Au loin, tremblez tous!
La rue est à nous!
Enfants de la nuit,
L'ombre nous sourit;
Sitôt qu'elle vient,
Tout nous appartient, etc.

Au milieu de ce chant puissamment caractérisé accourent d'autres brigands chargés de dépouilles et portant un enfant qui doit jouer un grand rôle dans l'ouvrage ; car cet enfant n'est autre qu'Irène, fille de Baudouin et future impératrice d'Orient. Enlevée à sa mère, la comtesse de Flandre, que les bandits ont surprise dans sa litière et massacrée, elle est déposée sur une pierre où elle s'endort. Le chœur continue, et les nouveaux venus expliquent leur crime sur le même rhythme ; puis, suspendu par un récitatif dans lequel le chef des bandits, Ludgers, leur explique le danger dont les menace la mort de la comtesse de Flandres, il reprend bientôt son premier thème :

La ville est à nous!
Au loin tremblez tous!...

La couleur locale est saisie dans tout cela par Halévy avec une grande puissance de talent. La suite n'est pas moins remarquable; car lorsque la vie de la fille de Baudouin, menacée par les bandits, est sauvée par l'apparition inattendue du Juif errant, qui les frappe de terreur, l'intérêt se concentre sur un ensemble d'une grande beauté, dans lequel Ashvérus fait entendre un chant large et pathétique sur ces paroles :

Du Dieu, dont la colère
Réduit tout en poussière,
Redoutez la fureur!....

Le chœur qui l'accompagne ajoute beaucoup à l'effet de ce chant, et lui fait produire sur l'auditoire une profonde impression.

Mis en fuite par un geste d'Ashvérus, les bandits se dispersent, et la scène de mouvement et de terreur qui vient d'émouvoir le public est suivie d'un monologue où est intercalé un très-beau *cantabile* bien chanté par Massol. Cette mélodie gracieuse et douce :

Ah! sur ton front de rose,
Mon pauvre et bel enfant,
Que mon œil se repose,
Hélas! un seul moment!

cette mélodie, dis-je, était nécessaire pour former une opposition de coloris avec les teintes sombres par lesquelles le compositeur a exprimé les douleurs d'une vie misérable condamnée à n'avoir pas de fin.

Dans la scène suivante, toutes ces douleurs renaissent, et le beau duo d'Ashvérus et de Théodora, qui commence par ces mots :

THEODORA.
Un pauvre voyageur...
ASHVÉRUS.
Errant et misérable! ..
THEODORA.
Que brise la fatigue...
ASHVÉRUS.
Et que la soif accable!

en est l'expression forte et passionnée. La situation est des plus dramatiques. Mes lecteurs savent, par le très-lucide exposé de l'ouvrage dû à mon collaborateur, que Théodora, simple batelière, et la fille de Baudouin, destinée au trône de l'empire d'Orient, descendent toutes deux de Noéma, fille d'Ashvérus. C'est à la première que l'infortuné confie le faible enfant tombé en ses mains par un miracle de la Providence. *Le temps vole*, dit-il, *et je dois me presser*. En effet, bientôt résonne dans les airs le bruit terrible des trompettes célestes qui l'oblige à marcher sans cesse : un tourbillon l'entraîne. Il y a là, dans le chant d'Ashvérus, une phrase très-belle : *Fille chérie, à toi ma vie*, qui revient admirablement dans l'ensemble. En général, la mélodie est simple, sentimentale et pathétique; l'instrumentation, sobre de bruit, colore le chant par des effets très-heureux.

Tel est le premier acte, au point de vue de la musique. L'intérêt n'y languit pas un instant. Le ton est varié; les oppositions y sont fréquentes, et les impressions qu'il produit laissent dans l'âme des spectateurs le besoin impatient de suivre les développements de cette belle œuvre dans les actes suivants.

Douze ans se sont écoulés dans l'intervalle du premier acte au second. Irène, Léon, ne sont plus des enfants ; des voix nouvelles de soprano et de ténor vont donc fournir au compositeur de nouveaux moyens d'expression et d'effet. Un sentiment qui, d'ailleurs, est l'âme des impressions les plus puissantes de la musique, et dont il n'y a pas de trace dans le premier acte, va se manifester ici par ses élans les plus passionnés. L'amour, *puisqu'il faut l'appeler par son nom*, l'amour, ce thème éternel des plus belles créations de l'art dramatique, va présenter au musicien l'occasion d'inspirations dont le caractère sera, nécessairement, très-différent de celles par lesquelles il a coloré la première partie de son ouvrage. Léon, épris d'une passion violente pour Irène, qu'il croit sa sœur, est en proie aux remords, et déteste son amour sans pouvoir le vaincre. C'est dans ces combats d'une âme ardente, mis en opposition avec la candeur d'une jeune fille innocente, que l'art triomphe, et que la musique a un incontestable avantage sur tous les autres arts.

Après un court récitatif qui expose la situation entre Irène, Léon et sa sœur Théodora, commence un trio plein de charme. Chacun des personnages y exprime ses sentiments dans le caractère qui lui est propre ; Irène, par cette phrase charmante, d'un rhythme cadencé, mais doux et gracieux :

Dans ce riant asile
S'écoulent mes beaux jours.

Théodora, par la même phrase transposée une quarte plus bas, dit l'intérêt que lui inspirent les deux jeunes gens auxquels elle a consacré sa vie. Léon y parle de ses tourments, et des *remords stériles qui le poursuivent la nuit, le jour*. La terminaison de ce morceau est chaleureuse et accentuée. Si je ne me trompe, ce trio a été originairement plus développé, et je pense qu'il devait s'y trouver des retours de phrases dont on sent le besoin, au point de vue musical ; mais, tel qu'il est, son effet est très-séduisant.

Au caractère doux et gracieux de ce trio succède un morceau d'un genre très-différent, et l'un des plus importants de l'ouvrage : je veux parler du quatuor de Ludgers et de trois autres bandits du premier acte, qui, dans l'intervalle, se sont faits marchands d'esclaves et, comme ils disent, *ont parcouru l'Asie, exploité la Georgie, et dépeuplé la Circassie*. C'est, je crois, le premier exemple qu'on ait eu au théâtre d'un quatuor pour quatre voix de basse. Rien de plus heureux que la conception de cette scène, à cause de la variété qu'elle introduit dans un sujet sérieux. L'objet de la scène est comique, et le compositeur

lui a donné le caractère bouffe de l'ancienne école italienne. Heureusement servi par ses inspirations, il a réussi complétement sa composition, sous le triple rapport du rhythme, de l'originalité et de la combinaison des voix et de l'instrumentation. Le morceau appartient au genre que les Italiens appellent *note et parole*; genre dans lequel l'intérêt est en partie dans l'orchestre. Vers le milieu, le mouvement change et les développements du nouveau motif sont assez étendus, à cause de la quantité de paroles données par les auteurs du livret à celui de la musique. Les auteurs n'avaient pas songé à ramener le premier thème; mais Halévy a compris que l'effet du morceau exigeait ce retour de l'idée principale.

Restée seule avec Léon, après que Ludgers et ses compagnons sont entrés dans sa demeure pour y recevoir l'hospitalité, Théodora interroge son frère sur la cause de sa tristesse. Cette scène est le sujet d'un très-bon duo. Dans un phrase pleine de tendresse, Théodora dit à Léon :

A moi, ta sœur et ton amie,
Dis-moi qui trouble ton repos.
Laisse-moi consoler ta vie,
Laisse-moi partager tes maux.

Ce duo, bien que favorablement coupé pour la musique par les diverses péripéties sentimentales qui appartiennent au sujet, était très-difficile à faire, précisément à cause des changements de situations qui, modifiant les sentiments, ne permettaient pas de ramener régulièrement certaines idées principales. Ce genre de difficulté, dont le public ne peut se rendre compte, exerce un très importante influence sur la conception d'un morceau de musique dramatique. Par exemple, lorsque Théodora, voyant le désespoir de son frère, à l'idée d'un amour criminel inspiré par Irène, lui dit : *Elle n'est pas ta sœur!* tout change, et l'espoir, prenant la place du découragement dans l'âme de Léon, doit lui suggérer d'autres chants, une autre expression de sa situation morale. Plus loin, lorsque Théodora oppose aux espérances de son frère le refus de l'unir à Irène, dont elle seule connaît les hautes destinées, de nouveaux sentiments agitent les personnages et exigent des accents tout différents. Enfin, quand Léon, dans l'espoir qu'Irène aura plus d'empire sur l'esprit de sa sœur, va la chercher, et tout-à-coup revient en s'écriant : *Irène!.... disparue!.... enlevée!....* ce n'est plus l'amour qui parle, mais le désespoir, la fureur, el désir de la vengeance tout ensemble. Certes, de toutes ces passions si diverses doit résulter la variété d'expression; mais l'unité, qui est le produit du développement régulier des idées, où le compositeur la mettra-t-il? Une seule ressource lui reste, à savoir, l'abondance des mélodies caractérisées par chacune des situations préparées par le poëte. Cette ressource a été celle des inspirations d'Halévy. Aussi lorsqu'il a voulu exprimer le bonheur de Léon à l'idée qu'Irène n'est pas sa sœur, il a mis dans sa bouche une mélodie adorable sur ces paroles :

O mon Dieu! n'est-ce pas un songe,
Un séduisant mensonge,
Qui vient ravir mon cœur?
Elle n'est pas ma sœur!!!

Ces beautés, que l'artiste puise dans les ressources mystérieuses de son talent, ne sont pas appréciées d'abord à leur juste valeur; le temps seul en fait connaître le prix. Le dernier mouvement, *Viens, suis mes pas*, est chaleureux et animé. Là encore j'ai cru reconnaître des coupures qui ne laissent pas revenir un motif dont la répétition aurait été nécessaire; mais telles sont les exigences de la scène française, que la musique est souvent sacrifiée à de certaines situations qui demandent de la rapidité. Rossini n'était disposé à aucun sacrifice sur ce point. En artiste de premier ordre, il avait modifié son style pour l'approprier à l'opéra français, mais il avait déclaré à l'administration de l'Opéra, qu'ayant écrit son *Guillaume Tell* pour qu'il eût toutes les conditions de l'art, il retirerait sa partition si, sous prétexte de l'action dramatique, on prétendait en ôter quelque chose. Un compositeur français, aussi connu par la finesse de son esprit que par ses brillants succès, a dit quelquefois que le public ne regrette pas ce qui lui est inconnu; je ne puis admettre que cette maxine soit parfaitement juste. Sans doute, il ne regrette pas tel ou tel morceau dont les auteurs ont cru devoir faire le sacrifice pour l'effet général d'un ouvrage; mais s'il ne sait pas qu'on a coupé certaines parties d'un air, d'un duo, d'un morceau d'ensemble, d'un final, il sent instinctivement qu'il y manque quelque chose, lorsque la coupure empêche le retour nécessaire d'une idée intéressante.

Le deuxième tableau du second acte est, pour ainsi dire, tout d'une pièce, au point de vue de la musique, sauf l'intermède dansé qu'on y a introduit non-seulement pour la variété, mais pour amener la situation, qui est en quelque sorte le point culminant du sujet. Le chœur du feu de joie de la Saint-Jean est le commencement de ce grand final. Le rhythme très-accentué de ce morceau est d'un bel effet et d'un caractère animé qui prépare bien les scènes suivantes. Immédiatement après commence le divertissement des esclaves, où se trouvent de jolis morceaux pour la danse. Cette partie de l'ouvrage a pour but d'amener la présentation d'Irène à Nicéphore par Ludgers, qui l'a enlevée. Ici la scène est très-vive; mais la manière dont elle est disposée par les auteurs du livret donne à la musique un caractère de récitatif jusqu'à l'apparition du *Juif errant* qui, seul, vient au secours de la fille de Baudouin. C'est dans des situations semblables que la musique fait sentir sa domination dans le drame. Que serait la simple parole auprès des énergiques accents donnés par le compositeur à la voix qui dit :

Arrêtez!... Peuple, écoutez ma voix!
Souffrirez-vous que captive, on entraîne
L'héritière du trône et le sang de vos rois?
La fille de Baudouin!... et votre souveraine!

Là est toute une péripétie musicale : l'art s'y saisit de tous ses droits. Il ne s'agit plus de rapidité d'action, d'exigences de la scène, ni d'autre chose que du développement des formes de la musique dans le système de l'opéra moderne. Lorsque les flammes du bûcher sur lequel on a mis Ashvérus se sont éteintes à sa voix, et lorsque le peuple, frappé de ce miracle, croit entendre l'arrêt de Dieu, alors, dis-je, commence un de ces larges morceaux d'ensemble comme Halévy sait en faire, pleins d'émotion et taillés sur les plus grandes proportions. Celui-ci se termine de la manière la plus brillante par le chœur : *Que l'orgueil tombe et fléchisse.*

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise des VOITURES VERSÉES.

La mélodie naturelle, aisée, carrée même, unie à l'harmonie simple et rationnelle, dans laquelle intervient une instrumentation sobre, claire et pas trop bruyante, a décidément des droits imprescriptibles. La reprise du charmant opéra des *Voitures versées* vient de le prouver, comme l'a prouvé la remise en scène de *Richard-Cœur-de-Lion*, du *Déserteur*, du *Tableau parlant*, du *Calife* et de *Joseph*. On peut le dire, *c'est un joli spectacle à ravir la pensée* que d'assister à la représentation d'une pièce faite par deux hommes aussi spirituels que l'étaient Dupaty et Boïeldieu. Le libretto des *Voitures versées* est un canevas très-musical. L'idée qu'a ce M. Dormeuil de faire disposer les abords de sa propriété, sise sur le bord de la grand'route, de façon que la diligence lui verse des convives, est originale et fort amusante, et les personnages épisodiques qui surgissent de ce *versement* ne le sont pas moins. La lutte du fat et de la coquette qui font de l'amour ironique, de la rouerie enfin, se termine par un mot très-piquant de Mme de Melval. Tout cela est gai, spirituel, divertissant et parfaitement du genre de l'opéra comique. Quant à la musique, on semblait avoir oublié que c'est un chef-d'œuvre de mélodies gracieuses et de déclamation musicale aussi ingénieuse que vraie. Le public a été surpris comme à une première représentation. Sans qu'il soit besoin de citer la plupart des morceaux d'un succès consacré, tels que : *Apollon toujours préside*, etc., *Partons pour ce charmant voyage*, etc., le final du premier

acte, la leçon de musique par l'enseignement mutuel, dans laquelle se dessine un fort joli *canon*, nous constaterons ici que le pont-neuf : *Au clair de la lune, mon ami Pierrot*, a obtenu un succès d'enthousiasme et a été *bissé*. C'est qu'il faut le dire : rien de plus frais, de plus élégant que ce chant populaire traité ainsi. C'est toute la grâce de la mélodie italienne unie à l'esprit musical français. M. Bussine et Mlle Miolan l'ont chanté délicieusement. Timbre agréable et justesse dans l'organe du premier de ces deux artistes, en qui l'on voudrait un peu plus d'ardeur vocale, de fougue artistique, et timbre également flatteur dans la voix de la seconde, qui évolue en vocalisation avec la netteté, le *brio* et la justesse d'intonation des touches d'un excellent piano d'Erard ou de Pleyel.

Le rôle brillant de Mme de Melval a été joué et chanté par Mlle Favel d'une manière brillante, et qui prouve, beaucoup mieux encore que le talent dépensé par elle dans le rôle de *Nina*, tout le parti que l'Opéra-Comique peut tirer d'elle. Que cette jolie actrice-cantatrice mette un peu d'économie dans son jeu, dans sa vocalisation ; et ses auditeurs y gagneront, comme elle, au point de vue du naturel et de la simplicité, fille de la vérité dramatique qui ne laisse pas que d'avoir son prix.

Entendez Sainte-Foy chanter le rôle de Cassandre dans le *Tableau parlant*, et vous serez convaincus qu'il ment quand il dit, d'une manière si comique, dans les *Voitures versées*, qu'il a perdu son *sol*. Ce qu'il n'a, certes, pas perdu non plus, c'est la faculté de faire rire franchement le public.

Cette représentation a été une véritable fête d'art national.

HENRI BLANCHARD.

AUDITIONS MUSICALES.

M. STAMATY.

Comme il y a eu plus de concerts cette année que toutes les précédentes, il a été plus difficile à ceux qui les ont donnés de se distinguer, de se faire un nom, et même de conserver ou d'augmenter celui qu'ils avaient. C'est surtout à propos de l'art musical que les auditeurs redisent cet axiome poétique : *Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde*. Or, ce n'est pas précisément par la nouveauté que M. Stamaty a essayé de se distinguer dans les trois séances musicales qu'il a données dans la salle de l'Association des artistes-musiciens les 14, 24 et 28 avril. Bien que les solistes de ces concerts soient ses élèves, c'est par les œuvres qu'il leur a fait exécuter qu'il a su donner une physionomie à ces exhibitions de musique rétrospective et classique.

M. Stamaty a fait pour la musique de chambre et de piano ce que les fondateurs de la *Société des concerts* ont fait pour la symphonie ; il a visé et, pour ainsi dire, réussi tout d'abord, à tracer une nouvelle voie aux jeunes pianistes, en leur faisant exécuter les meilleurs ouvrages de Mozart, de Beethoven, de Weber et de Mendelssohn pour piano, avec accompagnement d'orchestre. C'est faire marcher de front l'éducation des solistes et des auditeurs ; c'est lutter généreusement contre le triomphe de la fantaisie ; c'est inviter le public à se faire des idées et des plaisirs plus graves que ceux que lui laissent dans le souvenir la plupart des matinées et soirées musicales. Ecouter les *tutti* des beaux concerts des grands maîtres que nous venons de citer, c'est, pour ainsi dire, assister à l'audition de nouvelles symphonies de ces maîtres peu connus de la génération actuelle. C'est un plaisir, un bonheur artistique que M. Stamaty a fait goûter aux véritables amateurs des solos de piano, unis à de beaux effets d'orchestre.

Parmi les interprètes de cette belle et bonne musique, on a remarqué MM. Zompi et Lafitte, Mlles Picart, Vautier, Magnin, et Mlle Worms, qui a dit le concerto en *sol* mineur de Mendelssohn, en faisant saillir toutes les finesses mélodiques et harmoniques, toutes les nuances, le *brio*, la richesse, l'imagination du trait et le style dramatique de cette belle œuvre.

Les solistes qui ont secondé M. Stamaty, MM. Alard, Cuvillon et Chevillard, et les accompagnateurs, parmi lesquels figuraient la plupart des artistes du Théâtre-Italien, ont fait de ces séances de fort intéressants concerts qui peuvent être considérés comme un très-utile complément, comme le dernier mot de l'enseignement du piano. M. Stamaty s'y est montré professeur dévoué à l'art, à ses élèves, et de plus, excellent chef d'orchestre.

M. HABERBIER.

Ce nouveau Messie instrumental, ce Mahomet du piano, ce Calvin du doigter, que l'on annonce comme un réformateur, à qui l'on fait dire qu'il faut brûler ce que nous avons adoré en fait de méthode, a donné son second concert chez Pleyel, un mois après sa première audition, dans laquelle il avait dit son dernier mot, à ce qu'il paraît, en fait d'évolution sur le clavier, car il a redit, à peu de chose près, ce qu'il nous avait fait entendre la première fois. Il résulte de cette seconde audition, comme de la première, que M. Haberbier est un artiste de talent, un charmant pianiste qui a plus de dextérité que de son, plus d'adresse que de sensibilité, et qui comprend mieux le trait que le chant ; et quant à ses procédés de nouveau mécanisme, il n'est pas de pianiste un peu expérimenté qui ne les trouve épars dans les études de Kalkbrenner, de Czerny, dans la musique de Liszt surtout, et même dans des variations de Henri Herz.

MM. BAZZINI ET DANCLA.

Le directeur du Gymnase-Dramatique, aussi adroit qu'heureux dans le choix de ses pièces, a voulu prouver aussi son intelligence musicale en donnant l'hospitalité à M. Bazzini, le violoniste prestidigitateur. Le public habituel de ce théâtre a su gré de cette diversion artistique à M. Montigny et au virtuose milanais en applaudissant vivement chacune de ces charmantes séances musicales. M. Bazzini nous a fait aussi entendre, au dernier concert donné par l'Association des artistes musiciens, un concerto en *mi* majeur, de sa composition, d'une coupe nouvelle et d'une difficile exécution, s'il peut y avoir quelque chose de nouveau en fait de difficulté. Cette qualité, si c'en est une, doit toujours se montrer sous l'aspect de la grâce et de l'aisance, sous peine d'impressionner péniblement l'auditeur ; et M. Bazzini, dont l'archet est si preste, le trille si brillant, les doubles octaves si justes, le son même plus nourri, plus plein et plus puissant depuis les observations qui lui ont été faites, ne s'est pas montré assez Auriol, si l'on peut s'exprimer ainsi, pour l'exécution des casse-cous dont il a parsemé son concerto qui, du reste, a produit un excellent effet.

M. Charles Dancla est un de nos violonistes français les plus chaleureusement corrects qui soient sortis de la belle école de Baillot, et, de plus, il est compositeur distingué. Il a largement prouvé cette double faculté artistique dans une matinée musicale qu'il a donnée, mercredi dernier, dans les salons de M. Hesselbein, facteur de piano, rue Vivienne. Un quatuor en *la* mineur, un trio pour piano, enfin un quatuor pour deux violons, alto et basse, sont les œuvres sérieuses et consciencieusement faites qui ont été exécutées par l'auteur, ses frères, M. Adolphe Blanc, et M. Auguste Wolff, excellent pianiste, qui n'a qu'à jeter un peu de ce lest de modestie qui le retarde dans l'ascension des succès qu'il mérite et qui l'arracherait à ceux des salons qui ne mènent à rien.

Mme DE GRANVAL.

Dédaignant la phrase consacrée : *Depuis mon mariage, j'ai négligé j'ai négligé tout ça*, Mme de Grandval, née de Reiset, la cantatrice, la pianiste-compositeur au talent gracieux, inspiré, mélodique et suffisamment scientifique, n'a pas, heureusement, négligé tout ça depuis son mariage. Dans une de ces matinées musicales où l'art moderne côtoie l'art classique, chez M. Gouffé, Mme de Grandval a dit elle-même une charmante sonate pour piano et violon, avec M. Guerreau. Dans le doute où nous sommes de savoir qui a été le plus applaudi du compositeur ou des exécutants, nous renvoyons à une nouvelle audition à résoudre la question. Dans la même séance, il a été dit un excellent quintette en *la* majeur pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, de M. Georges Bousquet, œuvre de bonne musique, d'une bonne

logique, d'un style sévère, mais orné cependant d'un délicieux *andante*.

GALIN-PARIS-CHEVÉ.

La dernière de ces individualités exceptionnelles et novatrices a fêté la première par un grand concert donné dans la salle Saint-Barthélémy, le 6 mai, en l'honneur de Pierre Galin, qui fut à l'art musical et dans l'enseignement de la science des sons ce que voulurent être dans l'organisme social Saint-Simon et Fournier.

Cette fête musicale, offerte gratis à la population de Paris, n'a pas été sans pompe et sans intérêt. Si rien de nouveau en musique n'y a été dit, ce n'est jamais sans plaisir qu'on entend Delsarte chanter Gluck et Spontini. M. Lacombe a joué du piano de ce style rationnel et classique qui n'aspire pas à revendiquer le privilége de l'enseignement de cet instrument, mais qui fait admirer la netteté, la pureté de ce virtuose. M. Offenbach nous a fait entendre de belles mélodies du *Guillaume Tell* de Rossini sur son violoncelle; et une masse imposante de choristes a bien fonctionné dans l'*Hymne au Soleil*, de Lesueur; dans le *Chœur des Esprits*, tiré du final de *Manfred*, symphonie dramatique de M. Lacombe. Dans les fragments de *Ruth et Booz*, oratorio biblique pour les voix, sans accompagnement, par M. Elwart, Mme Raby a vocalisé d'une manière brillante, mais peu biblique. Toutes ces choses ont provoqué les applaudissements de l'auditoire, comme, du reste, elles les avaient déjà obtenus en maintes autres auditions.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

Cette Société philanthropique a donné en la personne de plusieurs de ses membres une deuxième matinée de musique classique dans laquelle on a entendu un fort bon quintette de M. Onslow (le 8e) où se trouve un charmant andante en *si* bémol majeur avec variations; puis est venu le trio en *si* bémol de Beethoven (dédié à l'archiduc Rodolphe) avec un andante varié en *si* bémol; et puis le fragment d'une sonate de Corelli pour violoncelle et contrebasse avec variations sur les *Folies d'Espagne*; et puis la *Bagatelle*, de Beethoven, pour piano, dite délicieusement par Mlle Mattman, et qui n'est qu'une délicieuse pensée variée avec autant de grâce que d'esprit. La même virtuose nous a fait entendre un air varié de Haendel. En ajoutant *ne varietur* à ce programme composé de tant de variations, nous devons y joindre celles, toujours en *si* bémol majeur, de l'andante d'un quatuor d'alto dites d'une grâce et d'une suavité charmante par MM. Casimir Ney, Guerreau, Adolphe Blanc et Lebouc.

Nous nous complairions ici volontiers à vous analyser le mérite de cette composition, si nous ne pensions qu'on serait en droit de nous dire alors : Vous êtes orfévre, et qu'on pourrait nous appeler M. Josse au lieu de

HENRI BLANCHARD.

QUATRIÈME ET DERNIER CONCERT

donné par l'Association des Artistes-Musiciens.

L'Association a brillamment complété son œuvre de cette année. Nous disions dernièrement ce qu'elle avait voulu faire et ce qu'elle avait fait. Désormais elle possède une salle, un orchestre dirigé par un chef excellent, M. Georges Bousquet: dès la saison prochaine, elle est prête à entrer en lice, et à marcher sans embarras, sans entrave, dans la carrière ouverte par ses efforts intelligents.

Le dernier concert donné le vendredi, 30 avril, plus encore que les précédents, a montré ce que l'art et les artistes devaient attendre de la nouvelle institution. L'ouverture des *Nozze di Figaro*, chaleureusement exécutée et vivement applaudie, ouvrait la séance; l'ouverture de *Démophon* la terminait, et personne n'avait quitté sa place, personne n'avait voulu perdre l'occasion d'entendre cette admirable composition, marquée au cachet du génie, que l'orchestre a rendue avec un vrai talent. Il en a été de même des fragments d'une symphonie, andante et scherzo, de M. Lavainne, dont nous connaissions le nom beaucoup plus que les œuvres, et que nous sommes heureux d'avoir pu apprécier.

Deux trios, l'un des *Artistes par occasion*, de Catel, l'autre de l'*Hôtellerie portugaise*, de Cherubini, constituaient la partie vocale du concert. Ce sont des élèves du Conservatoire, MM. Jubelin, Boulanger, Sautot et Beaupré, qui ont chanté ces morceaux classiques, peu connus de la génération actuelle, et pourtant si dignes de figurer comme modèles du genre dans un musée lyrique.

Lefébure-Wely a exécuté sur l'orgue à percussion de M. Alexandre une charmante fantaisie, dont les thèmes étaient tirés du *Freischütz*; MM. Jules Simon et Léon Magnier ont supérieurement joué un très-bon duo concertant pour deux flûtes, composé par le second des exécutants; enfin, Bazzini, le violoniste charmant et supérieur, s'est fait entendre deux fois, dans une fantaisie sur des thèmes napolitains, et dans un concerto de conception originale. Les bravos n'ont pas manqué à cet éminent artiste, qui jamais n'avait mieux mérité cet hommage, dont, par bonheur, l'habitude ne diminue pas le prix.

Maintenant, à la saison prochaine; et, en attendant, rendons grâce à M. Georges Bousquet, qui l'a préparée de telle sorte que le résultat n'en saurait être douteux.

R.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 28 avril 1852.

Nous touchons à la fin de notre année lyrique. Dans quelques jours le Théâtre-Royal fermera pour quatre mois; ainsi en a décidé le Conseil communal, sur la proposition du directeur, qui ne prévoit pas pouvoir soutenir son spectacle pendant les chaleurs de l'été. Les derniers jours de la saison ont été employés d'une manière active.

Parmi les événements de fraîche date que j'ai à enregistrer, figure en première ligne l'apparition de *Casilda*, opéra du duc régnant de Saxe-Cobourg, traduit par un jeune littérateur belge. La pièce est longue; mais elle n'est pas amusante. Fâcheuse compensation, n'est-ce pas? C'est un imbroglio allemand dont s'accommodent difficilement des spectateurs accoutumés à la lucidité des pièces françaises. Du reste, je n'ai pas l'intention de m'occuper plus que de raison du poëme de cet opéra, si poésie il y a. C'est de la musique qu'il s'agit.

La première question qu'on adressera au critique chargé de rendre compte de l'opéra du duc de Saxe-Cobourg, c'est celle-ci : « Est-ce de la musique de grand seigneur ou de la musique d'artiste? » Je vous avouerai que je ne fais pas grande différence entre les deux. Pour moi la musique est toujours de la musique, que son origine soit aristocratique ou plébéienne. Si elle est mauvaise, je la proclame telle, quand elle serait d'un prince; si elle se recommande par des qualités réelles, je rendrai justice à son mérite, fût-elle du dernier des apprentis. Vous me direz qu'il n'y a pas grand courage à cela, vu le peu de façon avec lequel on traite, de nos jours, les puissants de la terre. Eh bien, retournez la proposition, si vous voulez, et dites qu'un bon opéra sera toujours un bon opéra, lors même qu'il serait d'extraction royale.

Il y a dans la partition de *Casilda* des motifs qui ne manquent pas d'élégance; mais, chose singulière, ce n'est pas là le côté le plus méritant de cet ouvrage. Je dis chose singulière, parce qu'il n'y aurait rien de surprenant à ce qu'une tête couronnée eût autant d'idées et des idées aussi ingénieuses que le premier cerveau venu. C'est une affaire de nature, et la nature, très-heureusement, répartit ses dons en aveugle. La correction des formes scientifiques, la régularité des marches harmoniques, l'entente de l'instrumentation, voilà ce qu'il est surtout permis de louer dans l'œuvre dont je vous parle. Or, ces choses, il a fallu les apprendre, et vous trouverez sans doute comme moi qu'il est bien, de la part d'un prince régnant, de prendre l'art assez au sérieux pour lui consacrer le temps que réclame une éducation technique complète.

Je pourrais vous dire, exagérant un peu les faits, que *Casilda* a obtenu un succès triomphal, car on l'a chaudement applaudi; mais je ne me sens pas en veine de flatterie. Je me bornerai à vous certifier que son succès a été des plus honorables, et, en m'exprimant ainsi, je ne crains pas un démenti.

Bien que *Casilda* soit un grand opéra, on l'a monté ici en opéra comique, c'est-à-dire qu'il a été exécuté par nos artistes lyriques ayant le genre léger dans leurs attributions : M. et Mme Barbot, Mme Cabel, etc. La partie dramatique de l'ouvrage et les récitatifs s'en sont un peu ressentis.

Chose bizarre et qu'on cherche vainement à s'expliquer ici, la cour n'a paru à aucune des représentations de *Casilda*; on n'y a vu ni le roi, ni les princes. Or, vous n'ignorez pas quel degré de parenté les lie à l'auteur de cet ouvrage. Il est des gens qui se demandent si l'on blâme en

haut lieu le duc régnant de Saxe-Cobourg de s'être exposé, comme compositeur, au jugement de la foule; d'autres pensent qu'il y a seulement indifférence. Je suis plutôt porté à croire que c'est par discrétion que la cour s'est abstenue de paraître aux représentations de *Casilda*, afin de laisser le sentiment public se manifester en dehors de toute influence.

On pensait que le duc de Saxe-Cobourg aurait la curiosité d'entendre sa partition à Bruxelles. Cependant la loge royale est demeurée vide, comme je viens de vous le dire. Quelques personnes affirment qu'il est venu incognito, et qu'elles l'ont positivement reconnu dans la pénombre d'une baignoire. Je vous livre cette assertion pour ce qu'elle vaut, n'ayant pas été à même d'en contrôler l'exactitude.

Après la première représentation de *Casilda*, nous avons eu celle de la *Poupée de Nuremberg*, et le public a vivement applaudi la spirituelle musique de M. Ad. Adam, fort bien chantée par Mme Cabal, ainsi que par les autres artistes.

J'ajouterai, pour établir notre bilan musical de la quinzaine, les reprises des *Visitandines* et de *Joseph*. Ces deux vieilleries étaient presque des nouveautés, tant on les avait oubliées; un long repos les a rajeunies. Ce sont bien les *Visitandines* qu'on nous a rendues, et non pas le *Pensionnat de demoiselles*; on y voit le couvent, les nonnettes et Frontin-Hilarion. La Belgique est un pays aussi catholique qu'il soit possible de l'être; on y a autant et plus que partout ailleurs un profond respect pour la religion; mais on ne pense pas que celle-ci puisse se trouver atteinte par les facéties de Picart. La jolie musique de Devienne a été accueillie avec faveur.

Je ne m'attendais pas, je l'avoue, à voir nos dilettantes faire une aussi bonne contenance en face de la musique simple et grave de Méhul. Les mélodies bibliques de *Joseph* n'ont pas été moins applaudies que ne le sont les brillantes fantaisies des auteurs à la mode. Que les vrais amateurs prennent goût à ces essais d'art rétrospectifs, cela se conçoit aisément, car, pour eux, il n'y a pas de mode; mais que le vrai public, que le *profanum vulgus* cède au charme d'une chose musicale d'il y a cinquante ans sans se laisser arrêter par la date, il y a lieu de s'en étonner. On s'explique d'autant moins le succès des reprises d'anciens ouvrages à Bruxelles, qu'on y semble prendre à dessein toutes les mesures propres à empêcher que ce résultat soit obtenu. Quand on tente des expériences semblables à Paris, c'est avec tout le zèle et toute la prudence que l'objet comporte. On apporte autant de soin à l'exécution et à la mise en scène que s'il s'agissait d'un ouvrage nouveau. On ne veut pas qu'il puisse se dire : «Cela est vieux, cela est suranné.» A Bruxelles, on s'y prend autrement: les rôles sont généralement abandonnés aux acteurs secondaires, et ce qu'il y a de plus fané dans les magasins semble être assez bon pour servir d'accessoire à la représentation d'un opéra du temps passé. Tout est fait pour rebuter la foule, qui se laisse prendre, comme chacun sait, aux apparences En dépit d'un si détestable système, dont on ne s'est pas encore départi cette fois, *Joseph* a eu un succès qui a dû faire tressaillir d'aise Méhul dans sa tombe, si, comme je le crois, les auteurs conservent au delà de la vie la susceptibilité de leur amour-propre.

Nous avons, eu pour terminer la campagne théâtrale, une bonne fortune à laquelle nous ne nous attendions guère. Mlle Alboni traversait Bruxelles dans un des capricieux itinéraires que règle seule sa fantaisie. Elle s'est arrêtée pour nous donner *une seule* représentation. Ainsi en avait-elle décidé, du moins; mais il a fallu que, bon gré mal gré, elle cédât aux sollicitations et parût une seconde, puis une troisième fois. Faut-il vous dire dans quel opéra elle s'est fait entendre? C'est dans celui dont la puissance attractive semble devoir être éternelle, dans le *Prophète*, et je ne vous dirai pas comment elle chante le rôle de Fidès; vous le savez de reste. Je me bornerai à mentionner les nouveaux hommages rendus à sa belle voix et à son talent vraiment sympathique, pour me servir d'un mot dont a souvent abusé. C'est par le *Prophète* avec Mlle Alboni que le théâtre royal a terminé la saison. On ne pouvait mieux finir. Puisse le début de la prochaine campagne ressembler à cette clôture!

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la huitième représentation du *Juif errant*.

*** Le succès de ce bel ouvrage suit une marche ascendante, qui n'a pour limites que les dimensions même de la salle. Chaque soir, la foule se presse et beaucoup d'amateurs ne peuvent se placer. Vendredi la recette s'est élevée à 10,210 fr., et quoique nous ne soyons encore qu'à la huitième représentation, la location se porte déjà sur la dix-septième. L'exécution fait de plus en plus valoir l'œuvre entière, unanimement reconnue comme l'une des plus belles dont M. Halévy ait doté notre grande scène lyrique.

*** L'engagement de Mme Tedesco vient d'être renouvelé.

*** Les chefs arabes qui sont à Paris en ce moment assistaient mercredi à la représentation du *Juif errant*.

*** Levasseur est revenu à Paris en parfaite santé. Mardi dernier, il a repris sa classe de déclamation lyrique au Conservatoire.

*** Mme Ugalde sera bientôt remise de son indisposition, qui interrompait les représentations de *Galathée*. On annonce sa rentrée pour le 17 de ce mois.

*** Il y aura spectacle aux Tuileries mercredi prochain, 12 mai. Le Théâtre-Français jouera *Mademoiselle de la Seiglière*, et l'Opéra-Comique les *Rendez-vous bourgeois*.

*** Demain lundi, pendant la messe basse qui sera célébrée par Mgr l'archevêque de Paris dans le Champ-de-Mars, et qui précédera la bénédiction des drapeaux, les musiques réunies de tous les régiments de la garnison de Paris exécuteront des morceaux de la messe de Sainte-Cécile de M. Ad. Adam. Cette messe, qui appartient à l'Association des artistes musiciens, a été arrangée avec beaucoup de talent par M. Klosé, professeur au Conservatoire. Les parties instrumentales sont confiées aux musiques d'infanterie; ce sont les musiques de cavalerie, dites musiques de cuivre, qui interprèteront les parties vocales. Cette exécution, qui réunira plus de 1,000 musiciens, sera dirigée par M. Klosé.

*** L'assemblée générale de l'Association des artistes-musiciens aura lieu lundi 17 mai, à midi et demi, aux galeries Bonne-Nouvelle dans la salle des concerts de l'Association.

*** L'Association des auteurs dramatiques a tenu dimanche dernier sa séance annuelle. Deux rapports ont été lus, l'un sur la situation générale, l'autre sur la situation financière de la Société. M. Ferdinand Langlé, comme trésorier, était chargé de ce dernier; mais en l'absence de son collègue, M. Villeneuve, éloigné par une indisposition, le trésorier a assumé la tâche des deux rapports. L'ensemble des droits perçus, pendant l'exercice, se monte à 917,531 fr. 61 c., qui se divisent ainsi : pour Paris, 705,363 fr 56 c.; pour les départements, 195,450 fr. 67 c., et pour la banlieue, 16,717 fr. 38 c. L'ensemble des droits ne s'était élevé en 1850-51 qu'à 895,368 fr. 67 c., et celui de 1849-50 qu'à 723,982 fr. L'augmentation est donc de 193,549 fr 61 c. sur l'avant-dernier exercice, et de 22,162 fr. 94 c. sur le dernier. La perception des droits en Algérie dépasse 4,000 fr. C'est pour la première fois que les auteurs français peuvent montrer des bordereaux de recettes effectuées à l'étranger. Grâce aux traités de garanties internationales conclus depuis quelques années, nous avons, on le sait, obtenu le maintien réciproque de la propriété littéraire. Ces traités sont enfin en voie d'exécution. Après bien des luttes prolongées et bien des fins de non-recevoir, les agents de l'association sont parvenus à percevoir des droits à Chambéry, à Nice, à Turin. Mais ces premiers résultats sont assez insignifiants; ainsi Turin n'a fourni que 500 fr., précieuse récolte toutefois en tant qu'inauguration du grand principe qui vient d'être consacré. Bientôt le Portugal et le Hanôvre seront organisés sur les mêmes bases, et dans quelques mois l'Angleterre elle-même entrera en compte avec l'association. Les conventions consenties avec la Grande-Bretagne sont surtout d'une haute importance comme exemple et comme résultat; car cet État consacre non-seulement la propriété des pièces lorsqu'elles sont jouées dans leur langue native, mais encore il maintient leurs droits lorsqu'on les fera jouer sous la forme de traductions ou d'imitations. Toutefois, dans l'exécution, les stipulations réglementaires exigent le concours d'un certain nombre de formalités assez minutieuses, et pour conserver leur propriété, les auteurs français seront forcés de faire veiller sur elle avec soin, et de constituer une agence spéciale fortement organisée. L'association a pris à cet égard pour guide et pour conseil M. Bouard, avocat de l'ambassade française à Londres. Après la lecture des rapports, on a procédé au remplacement de MM. Viennet, président, Grisar, Labiche, Langlé et Lockroy, membres sortants. L'assemblée, composée de 80 membres, a choisi pour président M. Scribe, Ont été ensuite nommés : MM. Laffitte, Dupeuty, Batton et Amédée Lefebvre.

*** La presse anglaise est unanime à proclamer le succès de la série de concerts donnés à Londres par la nouvelle Société philharmonique sous la direction de notre collaborateur, Hector Berlioz. Le troisième concert a eu lieu le mercredi, 28 avril, et voici comment s'exprime le *Times* à propos des fragments de la symphonie dramatique, *Roméo et Juliette* qu'on y exécutait pour la seconde fois : — « Les fragments de la symphonie dramatique sur laquelle nous avons déjà fait connaître notre opinion lors du premier concert de la nouvelle Société, ont été accueillis avec une faveur si générale, que Berlioz doit être aujourd'hui considéré comme ayant conquis dans l'estime du public la réputation d'un compositeur de grand talent et de grande originalité. Une seconde audition, en rendant cette musique extraordinaire plus familière à l'oreille, a découvert tout un monde de beautés qui n'avaient pas été saisies la première fois, comme elle a prouvé que cette musique est beaucoup moins étrange et moins difficile à comprendre qu'on n'a bien voulu le dire. Le dessin général de l'œuvre, malgré sa très-grande longueur, et que la première fois on peut être tenté d'accuser de confusion, devient plus clair à mesure qu'on le connaît mieux. L'orchestre s'est surpassé dans l'exécution de cette musique si difficile, et la réception qui a été faite à l'auteur a été si expressive, que les directeurs de la Société doivent sérieusement se préoccuper de la nécessité de faire jouer la seconde partie de *Roméo et Juliette*, ou au moins quelque autre œuvre de M. Berlioz. Le grand morceau de musique descriptive, qui a pour titre le *Bal chez Capulet*, a été redemandé avec le plus grand enthousiasme par le public; mais M. Berlioz a été trop modeste pour accepter pour lui-même un honneur qui venait d'être refusé à l'ouverture de Mendelssohn, les *Iles de Fingal*.

A la fin du concert, M. Berlioz a été salué par d'unanimes acclamations, et il était déjà sorti de la salle, lorsqu'il y a été rappelé par le public pour recevoir encore de nouveaux témoignages de l'admiration universelle. »

*** Mme Pleyel, qui est à Londres depuis peu de temps, a joué dans ce même concert le *Concert Stuck* de Weber. La célèbre pianiste a produit tout l'effet qu'on devait attendre de son admirable talent. Rappelée après le morceau, elle a dû reparaître au bruit des applaudissements redoublés de la salle entière.

*** M. E. Haberbier donnera, jeudi prochain 13 mai, à huit heures du soir, salle Herz, un troisième concert. Le célèbre pianiste exécutera de nouveau le nocturne de Chopin et les chants danois de sa composition, qu'on lui a fait répéter, et trois œuvres nouvelles de lui : une marche triomphale, une mosaïque et *Rêve doré*, inspiration. M. Masset, Mlle Montigny et M. Jacquard, violoniste, prêteront le concours de leur talent à M. Haberbier.

*** Il vient de paraître chez Flaxland, éditeur, une fort belle valse pour piano, de la composition du jeune Baur, de Saint-Pétersbourg, pianiste et compositeur de talent et d'un avenir assuré.

*** Les journaux qui nous sont arrivés de Londres depuis dimanche dernier, confirment et au delà tout ce que nous avons dit du succès magnifique obtenu par Emile Prudent dès son premier concert. Le *Musical World* dit de lui : « M. Emile Prudent a conquis du premier coup la » faveur du public musical anglais. C'est un des plus grands pianistes de » l'école moderne, et à beaucoup d'égards on pourrait le comparer à Thal- » berg, quoiqu'à beaucoup d'autres, et notamment par une certaine » élégance qui lui est particulière, il en diffère totalement. Les différents » morceaux dont se composait son programme avaient été parfaite- » ment choisis pour déployer toutes les variétés de son style. Son exécu- » tion est toujours nette et finie. Il possède un beau son, un toucher » élastique, une puissance remarquable; en un mot, il réunit tout ce qui » constitue la perfection du mécanisme : aussi a-t-il brisé la glace britan- » nique, et enlevé de haute lutte un triomphe complet. »

*** Dans la matinée champêtre donnée au château Beaujon par M. Gudin, le célèbre peintre de marine, ainsi qu'au bal splendide de l'ambassade de Prusse, l'orchestre et les compositions de Waldteufel tenaient une place brillante. On a remarqué, dans le nombre, son dernier galop, le plus charmant de tous, intitulé la *Schnell-Poste*, que l'on exécutait pour la première fois, et qu'il a fallu répéter souvent dans la même soirée.

*** Mme Murio-Cœli, artiste du théâtre d'Alger, n'a jamais mérité plus d'éloges que le jour où, pour la dernière fois de l'année, elle remplissait le rôle d'Athénaïs dans les *Mousquetaires de la Reine*. La manière dont elle a dit l'air charmant : *Bocage épais*, est tout-à-fait remarquable.

*** L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du 29 mars 1845, a décidé qu'une médaille d'or de la valeur de 500 fr. serait offerte chaque année à l'auteur des paroles de la cantate qui serait choisie par elle pour être donnée comme texte des concours de composition musicale. Cette cantate doit être à trois personnages; elle est destinée à être chantée par un soprano, un ténor et un baryton ou basse-taille. Elle devra renfermer un ou au plus deux airs, un seul duo et un trio final, chacun de ces morceaux étant séparé du morceau suivant par un récitatif. Les hommes de lettres qui seraient dans l'intention de prendre part à ce concours sont invités à s'adresser au secrétariat de l'Institut, où il leur sera donné un programme plus détaillé. Les cantates devront être adressées, par paquet cacheté, à M. le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, le 18 juin 1852 : le terme est de rigueur. Chacune des pièces de vers contiendra, dans un billet cacheté, le nom de l'auteur et l'épigraphe. Il ne sera reçu à ce concours que des pièces de vers inédites. Les manuscrits ne seront pas rendus.

*** L'art musical vient de faire une perte sensible et prématurée en la personne de Mlle Boutibonne, jeune pianiste de beaucoup de talent.

*** M. Pascal Taskin, professeur de piano, membre du comité de l'Association des artistes-musiciens, est mort subitement, mercredi dernier, à l'âge de 75 ans. C'était un de nos artistes français les plus honorables.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 2 mai. — En attendant l'issue du grand début relatif à Johanna Wagner, les deux théâtres italiens exploitent les richesses ordinaires de leur troupe et de leur répertoire. — Au théâtre de Sa Majesté, dirigé par M. Lumley, *Norma*, le *Barbier*, *Fidelio*, se sont succédé. Sophie Cruvelli chantait le premier rôle dans ces trois ouvrages, après lesquels est venue *Cenerentola*, chantée par Mlle d'Angri. — Au théâtre de Covent-Garden, le jour où le début de Mlle Wagner était annoncé par les affiches, il a fallu substituer les *Martyrs* au *Prophète*, et le désappointement n'a pas été médiocre. Depuis, on a donné *Norma* pour la rentrée de Mlle Grisi, et Mario a fait la sienne dans les *Huguenots*.

*** *Berlin*. — Une nouvelle distribution de quelques rôles donnait un vif intérêt à la dernière représentation des *Huguenots*. En première ligne il faut citer Mlle Liebhardt qui a parfaitement rendu le rôle de la princesse. M. Formès a également réussi dans celui de Raoul. Quant à Mme Kœster, elle a été comme toujours une admirable Valentine. Mlle Liebhardt a terminé ses représentations par le rôle de la reine des nuits, dans la *Flûte enchantée*.

*** *Dresde*. — Par suite de l'indisposition de Mme Krebs-Michalesi, chargée du rôle de Fidès, le *Prophète* avait disparu pour quelque temps du répertoire. Le rétablissement de cette artiste distinguée a permis de remettre à la scène le chef-d'œuvre de Meyerbeer, qui a été représenté trois fois dans l'espace de huit jours ; nous n'avons pas besoin d'ajouter que chaque fois la salle était comble et que le succès a été complet.

*** *Vienne*. — Le maître de chapelle, M. Rotter, a été nommé membre honoraire du Mozarteum de Salzbourg, de la Société musicale du Dôme à Vienne, et de la Réunion pour musique religieuse à Prague. — Le produit net du concert de bienfaisance donné par M. Schulhoff a été de 780 florins. — Le 17 avril, est mort à l'âge de 84 ans, M. Hyrtl, qui avait été premier hautbois dans la célèbre chapelle du prince Esterhazy, que dirigeait Haydn.

*** *Weimar*. — La symphonie-cantate de M. Hasslinger, intitulée *Napoléon*, a été exécutée pour la première fois sous la direction de l'auteur. Le poëme contient les principaux événements de la vie de l'empereur. Les cinq voix de solo sont : Napoléon, l'ange de la paix, l'ange de la vengeance, un messager, un général français. Les chœurs et l'instrumentation ont surtout été remarqués.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Les airs détachés de *Galathée*, cette délicieuse partition de M. Victor Massé, viennent de paraître. Nous ne saurions trop recommander aux amateurs cette musique si mélodieuse, certains que nous sommes qu'elle ne perdra rien à être chantée dans les salons.

En vente chez Flaxland, éditeur de musique, place de la Madeleine, 4.

PERVENCHE

Valse brillante pour le piano par

J.-A. BAUR (de Saint-Pétersbourg).

Op. 1. — Prix : 3 fr. 75.

Chez Mme CENDRIER, éditeur, 11, rue du Faubourg-Poissonnière.

En vente

LES AIRS DÉTACHÉS DE **GALATHÉE** **Opéra-Comique** EN 2 ACTES.

PAROLES DE **J. BARBIER** ET **MICHEL CARRÉ**, MUSIQUE DE **VICTOR MASSÉ**.

Ouverture pour piano seul, 6 fr. — Ouverture à 4 mains, 7 f. 50.

N° 2. Couplets chantés par M. Sainte-Foy : « Depuis vingt ans j'exerce. » (Ténor) ..... 3 »
2 *bis*. Les mêmes en *ut* pour baryton ..... 3 »
3 *bis*. Couplets chantés par Mlle Wertheimber : « Toutes les femmes. » (Contralto) ..... 4 »
3 *ter*. Les mêmes pour basse ou baryton ..... 4 »
4. Air chanté par Mlle Wertheimber : « Tristes amours, folles chimères. » (Contralto) ..... 6 »
4 *bis*. Le même pour basse ou baryton, soprano ou ténor, ch.. 6 »
4 *ter*. Cantabile extrait de l'air, pour contralto, basse ou baryton, soprano ou ténor, chaque ..... 4 »
5. Duo chanté par Mmes Ugalde et Wertheimber : « Aimons, il faut aimer. » (Soprano et contralto) 7 50
5 *bis*. Le même pour sopano et basse ou baryton 7 50
6. Air de la lyre, chanté par Mme Ugalde : « Fleur parfumée. » (Soprano) 7 50
N° 6 *bis*. Le même transposé un ton plus bas, mezzo soprano 7 50
7. Air de la Paresse, chanté par M. Mocker : « Ah! qu'il est doux de ne rien faire. » (Ténor) 4 50
7 *bis*. Le même pour baryton 4 50
9 *bis*. Couplets de la coupe, chantés par Mme Ugalde : « Sa couleur est blonde et vermeille. » (Soprano) ..... 5 »
9 *ter*. Les mêmes transposés un demi-ton plus bas ..... 5 »
10. Duettino chanté par Mme Ugalde et M. Mocker : « Ganymède, c'est toi que j'aime. » (Soprano et ténor) ..... 4 »
11. Rondo chanté par Mlle Wertheimber : « A moi folles ivresses. » (Contralto) ..... 4 »
11 *bis*. Le même pour baryton ..... 4 »
11 *ter*. Le même pour basse en *sol* ..... 4 »

Grande partition et parties d'orchestre; partition in-8° pour chant et piano; partition pour piano seul; morceaux de piano et musique de danse.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT

CHEZ BRANDUS ET Cᵉ. EDITEURS,

103, RUE RICHELIEU.

LE

JUIF ERRANT

Opéra en cinq actes,

Paroles de

MM. E. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES

Musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

HENRI POTIER.

Ouverture pour le piano à 2 et à 4 mains.

1ᵉʳ ACTE.

N° 1. LÉGENDE chantée par Mme Tedesco : « Pour expier envers lui ses outrages. »
1 *bis*. La même transposée pour soprano.
2. LE COUVRE-FEU chanté par M. Merly et chœur : « De par le bourgmestre, de par nos échevins. »
2 *bis*. Le même pour voix de basse seule.
3. CHOEUR DE MALANDRINS : « Au loin tremblez tous. »
4. ROMANCE AVEC RÉCITATIF chantée par M. Massol : « Ils partent frappés de terreur. »
4 *bis*. La même transposée pour ténor.
5. DUO chanté par Mme Tedesco et M. Massol : « Théodora, qu'ici le ciel m'envoie. »

2ᵉ ACTE.

6. TRIO chanté par Mmes Tedesco et La Grua, et M. Roger : « Douze ans sont écoulés. »
7. QUATUOR pour 4 basses, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple et Noir : « On m'a dit vrai, jamais plus charmante beauté. »
8. CAVATINE chantée par Mme Tedesco : « A moi, ta sœur et ton amie. »
8 *bis*. La même transposée pour soprano.
9. DUO chanté par Mme Tedesco et M. Roger : « Qu'exiges-tu d'un misérable. »
10. CHOEUR de la Saint-Jean : « Saint-Jean ! Saint-Jean ! »

3ᵉ ACTE.

11. AIR ET RÉCITATIF chanté par Mlle La Grua : « O merveille ! ô prodige ! auquel je crois à peine. »
11 *bis*. Le même transposé pour contralto.
12. ROMANCE chantée par M. Roger : « Une sœur, une amie, ange de la maison. »
12 *bis*. La même transposée pour baryton.
13. STROPHES chantées par Mme Tedesco : « Que nos voix vers le ciel montent. »
13 *bis*. Les mêmes simplifiées.

4ᵉ ACTE.

14. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par M. Roger : « A ce palais dont la magnificence... »
14 *bis*. Le même transposé.
15. ROMANCE extraite de l'air chantée par M. Roger : « Vous n'êtes plus, jours d'innocence. »
15 *bis*. La même transposée pour baryton.
16. DUO chanté par Mlle La Grua et M. Roger : « Le ciel nous a réunis. »
16 *bis*. ROMANCE extraite du duo : « O ciel ! est-ce un rêve ? »
17. AIR chanté par M. Massol : « De Dieu l'éternelle clémence. »
17 *bis*. Le même transposé pour ténor.
17 *ter* Le même transposé pour basse.
18. QUINTETTE pour 5 voix de basse, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple, Goyon et Noir : « La nuit est sombre. »
18 *bis*. Le même réduit à 1 voix de basse.

5ᵉ ACTE.

19. ROMANCE chantée par M. Roger : « Quand chacun te fuit ici-bas. »
19 *bis*. La même transposée pour baryton.
20. CHOEUR DES ELUS : « Prenez pitié, Seigneur. »

SIX AIRS DE BALLET ET UNE MARCHE TRIOMPHALE.

Suite de Valses, Quadrille pastorale et Quadrille infernale,

PAR MUSARD.

Grande valse pour piano, par FR. BURGMULLER.
Polka des Abeilles, par E. ETTLING
Schottisch du Berger par J. PASDELOUP.
Polka-Mazurka, par G. DANIELE.
Redowa, par A. DE LENONCOURT.
Deux Bagatelles pour piano, par A. LECARPENTIER.
Des Morceaux de piano par H. ROSELLEN, A. TALEXY, CH. VOSS, O. COMETTANT, R. MULDER, J.-B. DUVERNOY, M. DECOURCELLE, etc.

ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

Le Poëme est en vente : Prix 1 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIXET Cᵉ RUE BEAUCÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 20. 16 Mai 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5 rue du Gouet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchère, 193, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Le *Juif errant*, grand opéra en 5 actes, la musique (3e article), par **Fétis** père. — Deux échos, par **Henri Blanchard**. — Revue critique, Théories complètes du chant, de Stephen de la Madelaine, par **Paul Smith**. — Nouvelles et annonces.

LE JUIF ERRANT.

GRAND OPÉRA EN CINQ ACTES.

LA MUSIQUE.

(3e article.)

Nous sommes à Constantinople, dans le palais des empereurs d'Orient, et nous prenons part aux agitations d'Irène, encore sous l'impression du changement prodigieux qui vient de s'opérer dans sa fortune. On comprend qu'il y a dans cette situation le sujet d'un air : le compositeur ne peut en laisser perdre l'occasion. Les airs de ce genre appartiennent, par la nature même de leur objet, au style appelé de *demi-caractère* (*mezzo carattere*), parce que; n'étant inspirés par aucun mouvement de passion déterminée, ils ont un caractère plus gracieux qu'expressif. Les chanteurs de concert y trouvent une précieuse ressource que ne leur offrent pas toujours les airs purement dramatiques. Les morceaux de ce genre survivent à la représentation des ouvrages d'où ils sont tirés, et font souvenir des succès de ceux-ci, lorsque le temps les a fait disparaître du répertoire. Tel fut l'air charmant de *Montano et Stéphanie* (*Oui, c'est demain que l'hyménée*) ; tel est celui qu'Auber a si heureusement imaginé pour Mme Damoreau, dans *le Serment*, et qui est souvent la ressource des cantatrices. Celui que chante Mlle Lagrua dans le *Juif errant* aura vraisemblablement, mais dans un avenir aujourd'hui encore bien éloigné, la même destinée. Conçu dans le but de faire briller l'habileté de la cantatrice, il a toutes les qualités nécessaires à ce genre de morceaux, et se fait d'ailleurs remarquer par ses gracieuses mélodies et son instrumentation coquette.

Après cet air, la délicieuse romance chantée par Roger ranime l'intérêt et l'expression dramatique. Cette romance, dont les premiers vers sont :

Une sœur, une amie,
Ange de la maison!

est écrite en *sol* mineur. Sa mélodie, empreinte de tendresse et de mélancolie, est laissée à découvert par une légère et sympathique instrumentation, composée d'une harpe avec cor anglais obligé, deux clarinettes et deux bassons. Au deuxième couplet, Théodora intervient et dialogue avec le chant de Léon d'une manière intéressante. A l'accompagnement du premier couplet s'ajoutent les violons, altos et contrebasses *pizzicato*, et des traits de violoncelle pleins de grâce et de délicatesse. Le chant de Théodora, qui vient après cette romance, est du plus beau caractère sur ces paroles :

Que nos voix vers le ciel montent pour le bénir !
Vos décrets, ô mon Dieu! j'ai donc pu les servir!....

La mélodie de ce chant, admirablement dite par Mme Tedesco, est remarquable par la largeur du style et par le sentiment dramatique. L'harmonie des clarinettes et des cors qui l'accompagne avec les instruments à cordes pincées produit un effet charmant.

On n'installe point une impératrice d'opéra sans la rassasier de divertissements et de danses. Je n'ai pas besoin de dire que les auteurs du *Juif errant* se sont conformés *à cet usage antique et solennel*; mais le ballet qu'ils ont imaginé n'est pas resté dans l'ornière du classique pas de deux ou de trois. Ils se sont souvenu de Virgile et de ses ravissantes peintures du quatrième livre des Géorgiques :

At quum incerta volant, cœloque examina ludunt,
Contemnuntque favos, et frigida tecta relinquunt,
Instabiles animos ludo prohibebis inani.

Ce sont ces essaims d'abeilles qui voltigent sans objet, se jouent dans l'air, oublient leurs rayons de miel et abandonnent leurs ruches solitaires, que les poëtes ont pris pour sujet de leur divertissement. Les abeilles sont représentées par de légères jeunes filles dont l'élégant corsage rappelle les couleurs et les lignes du corps de l'insecte ailé. Le berger Aristée essaie de les fixer en jetant des fleurs sur leur passage, mais en vain. Alors il n'a pas recours aux cymbales bruyantes de Cybèle

..... Matris quate cymbala circum,

qui ne feraient pas un très-bon effet en musique; mais il fait entendre une ravissante mélodie par les sons d'un hautbois auquel M. Verroust donne assez de charme pour opérer le prodige.

Rien de plus heureux que le thème et la combinaison instrumentale imaginés par Halévy pour l'entrée des abeilles en scène. Ce thème, écrit pour alto et trois parties de violoncelle, avec des sourdines et pianissimo, imite le bourdonnement d'un essaim de la manière la plus poétique. Pendant ce temps, les violons font entendre, également avec des sourdines, des petits groupes de notes d'une parfaite légèreté. Tout cela est trouvé et nouveau. Puis le violoncelle chante une belle mélodie accompagnée par des traits de violons, des tenues d'instruments à vent dans le bas, et des trémolos d'alto d'un effet très-heureux; après quoi le premier motif revient. Les divers thèmes qui se succèdent dans ce divertissement, pour les différents caractères de danse, ont tous de la distinction ; je citerai particulièrement celui de hautbois solo dans un mouvement lent, et le pas de Mlle Taglioni (en *ré*).

Après ce ballet original, le final commence par une marche sur laquelle les grands de l'empire viennent présenter à l'impératrice leurs respects et leurs vœux. Cette marche est exécutée par quinze instruments de cuivre d'un nouveau système, mais dans une forme antique, imaginés et fabriqués par M. Sax. Ces instruments, auxquels l'inventeur

a donné le nom de *Sax-tuba*, sont combinés de la manière suivante :

1 Sax-tuba en *si* bémol aigu,
1 — en *mi* bémol soprano,
4 — en *si* bémol contralto,
3 — en *mi* bémol alto-ténor,
2 — en *si* bémol baryton,
2 — en *si* bémol basse,
1 — en *mi* bémol contrebasse,
1 — en *si* bémol contrebasse.

La forme des *tuba* de M. Sax est empruntée à des figures qui se voient sur la colonne Trajane, à Rome. Chez les Romains, cet instrument était quelquefois appelé *tuba*, quelquefois *buccina* et même *ære recurvo*, parce qu'il était courbé de telle sorte que la partie large, après avoir passé sous le bras du musicien, repassait par dessus son épaule et présentait le pavillon en avant, L'avantage de cette forme, pour la puissance du son en plein air, est d'éviter les coudes qui nuisent à la libre propagation des ondes sonores. Rien ne peut donner l'idée du volume de son que produisent ces nouveaux appareils acoustiques de l'intelligent facteur à qui l'on doit déjà tant d'autres belles inventions. Les contrebasses en *mi* bémol et en *si* bémol ont une puissance inouïe. Ce dernier instrument, très-facile à jouer, a 48 pieds de développement dans son tube, avec un diamètre conique bien proportionné. C'est le géant, le mammouth de l'espèce.

Ainsi que je viens de le dire, les Sax-tuba, dont le son est à la fois strident et prodigieusement volumineux, sont destinés à la musique en plein air, dans de grandes solennites, mais on n'en avait pas assez calculé l'effet dans une salle fermée. A la première représentation du *Juif errant*, l'impression en fut formidable et hors de proportion avec la sonorité de l'orchestre de l'Opéra. Ce fut une rumeur dans toute la salle; mais aux représentations suivantes, les musiciens mirent des sourdines à leurs poumons, et l'effet, bien que très-puissant encore, s'harmonisa parfaitement avec le reste de l'instrumentation.

Puisque je suis à parler des inventions de M. Sax, je veux vous dire aussi quelques mots du morceau du *Juif errant* dans lequel Halévy a placé un quatuor de saxophones, dont la sonorité sympathique produit un excellent effet. La combinaison est composée d'un saxophone *soprano* en *si* bémol joué par M. Ausoux; de deux saxophones *alto*, dont un est joué par M. Printz, et l'autre par M. Lecerf, et d'un saxophone basse en *ut*, dont M. Sax s'est chargé provisoirement. Ce premier essai dans la musique d'ensemble d'un instrument nouveau, qui n'a pas d'analogue, a fait voir que des effets jusqu'ici inconnus peuvent en être tirés pour la symphonie.

Je reviens au final du troisième acte du nouvel opéra. Après la marche, dont le caractère est large et brillant à la fois, commence un beau récitatif bien déclamé, suivi d'un ensemble chaleureux et dramatique. Les formes musicales en sont bien développées, et le retour du motif principal, après un *à parte* de Léon et d'Irène, en complète l'effet. Dans le dernier mouvement animé, j'ai remarqué une belle phrase du chœur sur les paroles :

Aux rivages du Bosphore
Viens régner sur tes sujets :
Etc...

Ces vers n'existent pas dans la brochure de la pièce. La reprise de la marche, pour le tableau final, complète ce beau morceau.

Si le troisième acte que je viens d'analyser n'a pas l'importance des deux premiers au point de vue de la musique, parce que les poëtes ont eu pour objet d'y déployer toutes les pompes de l'Opéra et n'y ont mis que peu de situations dramatiques, il n'en est pas de même du quatrième, où tout a été réuni pour émouvoir le spectateur en ce qu'il y a de cordes sensibles dans le cœur humain.

Dans la première scène, Léon est au rendez-vous qui lui a été donné par Irène. L'espoir et la crainte l'agitent : ces émotions sont le sujet d'un air à deux mouvements dont les mélodies ont une suavité remarquable. Le premier mouvement, *andantino* plein de charme sur ces paroles :

Vous n'êtes plus, jours d'innocence
Ecoulés sous un ciel d'azur!

a reçu du compositeur sa forme musicale; car les poëtes avaient oublié, en écrivant ce morceau, les conditions de la liaison et du retour des idées sans lesquelles la musique ne peut atteindre son but. Qu'il me soit permis de saisir cette occasion pour faire voir aux littérateurs, par l'analyse de ce morceau, quelles difficultés ils préparent quelquefois au musicien, sans le savoir, par la disposition et la coupe de leurs vers. J'ai d'autant moins de regret de ma critique, que je m'adresse à deux hommes qui se font ordinairement remarquer par le talent à bien disposer les paroles pour la musique. Voici ce qu'ils ont écrit cette fois pour la première partie de l'air de Léon :

Vous n'êtes plus! jours d'innocence
Ecoulés sous un ciel d'azur!
Où nos deux cœurs, sans défiance,
Aimaient d'un amour doux et pur!
Où sa douce voix disait : Frère...
Où je lui répondais : Ma sœur...
Où la nature tout entière
Fêtait notre chaste bonheur!
Mais je viens ici pour te dire
Mon amour immense, éternel!
Dans tes regards, mon cœur va lire,
Irène, l'enfer ou le ciel!..

On comprendra sans peine ce qu'il y a d'opposé à la nature de la musique dans cette longue tirade, si l'on a remarqué que la phrase musicale a toujours un sens fini après la cadence, et qu'il est impossible de lui donner un sens suspensif, à moins d'une cadence rompue qui ne peut se prolonger sans ôter à la mélodie son caractère déterminé. C'est donc déjà un embarras pour le compositeur que le premier adverbe (*où* nos deux cœurs); mais l'embarras est bien plus grand après la cadence nécessairement finale *d'un amour doux et pur*, lorsque la nouvelle phrase doit commencer par *où*, et conséquemment devenir la continuation de l'autre; et enfin les tortures du compositeur s'accroissent à chacun des vers suivants, lesquels commencent toujours par le même adverbe. Cela est bon en poésie; mais en musique il n'en est pas de même. Hegel fait à ce sujet des réflexions d'une parfaite justesse, dans ses leçons sur l'esthétique. La poésie de l'opéra doit avoir pour but unique de faciliter l'œuvre du musicien.

Le second reproche que je fais aux vers qu'on vient de lire est qu'il n'y a pas de retour à une pensée première, et qu'on n'y trouve pas d'unité de sentiment. Pour que cette unité existât, il fallait revenir aux quatre premiers vers : c'est ce qu'un musicien tel que Halévy devait comprendre : aussi a-t-il ramené le premier motif à la fin du *cantabile*. Ce retour a produit le meilleur effet aux deux premières représentations : malheureusement, par économie de temps, aux représentations suivantes on a fait une coupure en supprimant le retour de cette mélodie si suave, si expressive. J'engage Halévy à rétablir dans sa partition gravée ce premier mouvement de sa cavatine, telle qu'il l'a conçu d'abord.

L'*allegro moderato*, qui forme le second mouvement de l'air, sur ces paroles :

Viens briller pour elle,
Ardente étincelle,

est d'une mélodie élégante et bien accentuée. Les poëtes n'avaient fait de ces petits vers qu'une *coda* pour leur introduction; mais le compositeur a pris un très bon parti en les traitant sous la forme du rondo et les ramenant plusieurs fois.

L'air que je viens d'analyser offre une singularité qui ne peut s'expliquer que par la nécessité de rendre plus faciles au chanteur certains passages; car le *cantabile* est en *mi* bémol, et l'*allegro* est écrit un demi-ton plus haut. Je pense qu'il serait bon, au point de vue de l'unité, de mettre les deux mouvements dans le même ton.

Le beau duo de la deuxième scène de cet acte est, comme je l'ai dit dans mon premier article, le morceau capital de l'ouvrage. Il a cet avantage, qu'il est à la fois éminemment dramatique et rempli des plus suaves mélodies; enfin, il est du petit nombre de ces morceaux

qui produisent de profondes émotions dans les concerts comme à la scène, dans un simple salon comme dans un vaste local. L'andante : *O ciel! est-ce un rêve!* La seconde phrase à deux voix, sur les mêmes paroles, est également remarquable. J'ai dit par quelle heureuse conception Halévy a si bien exprimé tout ce qu'il y a de naïf et de passionné dans le dialogue où l'amour d'Irène se dévoile d'une manière si naturelle et si vraie. Cette délicieuse partie du morceau est suivie de la reprise du premier motif à deux en imitation à l'octave, sur les paroles : *Ce n'est qu'un rêve qui vient m'éblouir*, et ce retour au thème principal complète d'une manière excellente ce *cantabile*, qui ne laisse rien désirer pour sa perfection.

La transition de ce premier mouvement à un autre plus vif et plus animé est marquée naturellement par cette réflexion de Léon :

Tu m'aimes!... Et pourtant, demain,
A Nicéphore, hélas! tu vas donner ta main!

Quelques mesures énergiques forment cette transition et conduisent au thème de l'allegro modéré, non moins heureux que les mélodies précédentes. Ici les poëtes, bien inspirés depuis le commencement de la scène, ont très-bien ramené ce motif, que le compositeur a fait suivre d'une cabalette animée. Ainsi se complète ce morceau, l'une des plus remarquables productions du talent d'Halévy.

Le deuxième tableau du quatrième acte présente des situations dramatiques d'un caractère tout différent de celles du premier tableau. La musique y trouve de précieuses occasions d'oppositions. Tout est disposé pour seconder ses effets : un site pittoresque, des ruines imposantes, la rive du Bosphore et les ombres de la nuit; enfin, au milieu de ce sombre tableau, la figure mystérieuse de cet homme frappé de malédiction, de ce juif condamné à marcher toujours et à ne pas mourir. Une belle ritournelle pour trombone solo, fort bien exécutée par M. Dieppo, précède un récitatif d'un grand caractère que suit un air malheureusement sacrifié aux exigences de la rapidité d'action, et dont il n'est resté qu'une partie du *cantabile*; mais on ne peut s'empêcher de regretter ce sacrifice en écoutant la belle et noble phrase de ces vers :

Mon crime fut bien grand!... Il n'est point expié.
Mais aux trésors des cieux n'est-il plus de pitié?

Réduit aux proportions qu'il a maintenant, l'air n'a plus de forme; j'exhorte donc Halévy à lui rendre dans sa partition gravée les proportions qu'il lui avait données d'abord. Il est bon de sacrifier au succès le jour d'une première représentation, mais l'art ne doit pas perdre ses droits dans la postérité.

Au lieu d'un chœur de bandits qu'avaient indiqué les poëtes, le compositeur a fait un morceau à cinq voix. Je crois qu'il a bien fait, car la scène en est plus mystérieuse, et la musique a un coloris plus sombre que n'aurait pu avoir un chœur. Ce quintette :

La nuit est sombre
Et voici l'ombre
Qui nous sourit.

est d'un excellent effet rhythmique, et contraste bien avec ce qui précède. Le spectateur y est sous l'influence d'une certaine terreur qui prépare bien à l'effet de la scène suivante. On sait que ces bandits ont reçu de Nicéphore la mission d'assassiner Léon. Le lieu où ils sont maintenant doit être celui du crime; ils attendent leur victime; elle paraît, et ici commence une des plus belles scènes de l'ouvrage et l'un des principaux morceaux de la partition. Ce final, largement dessiné, commence par un chant déclamé qui se fait remarquer par une très-belle phrase sur ces mots :

Non, non, je ne veux pas de ton secours funeste!

L'énergie, l'animation, caractérisent cette scène musicale, que les poëtes ont admirablement préparée pour le compositeur. Celui-ci n'est pas resté au-dessous de sa tâche, car tous les détails du final sont remarquables. Les angoisses de Léon, se débattant entre les mains de ses assassins, le désespoir de sa sœur, celui d'Ashvérus que l'ange vengeur poursuit de son épée de feu en l'empêchant de porter secours à son descendant, le chœur des anges, les trompettes célestes, tout cela est rendu par une musique remplie d'émotions. L'intérêt principal est dans l'orchestre, parce que l'agitation de la scène a obligé le compositeur à faire chanter les personnages par *note et parole*, mais il résulte de cet ensemble un effet irrésistible.

Le cinquième acte n'a qu'un objet : faire voir aux spectateurs la représentation du songe d'Ashvérus, c'est-à-dire la résurrection des morts et le jugement dernier. Le premier tableau n'est qu'un acheminement à celui-là. Léon a été sauvé des eaux par Ashvérus; il lui exprime sa reconnaissance dans une romance touchante dont le deuxième couplet est chanté à trois voix par Irène, Théodore et Léon. Puis le *Juif errant* annonce à ses descendants qu'un sort brillant les attend à Constantinople, que Nicéphore est tombé et qu'Irène doit monter sur le trône. Resté seul, Ashvérus implore Dieu dans un très-beau récitatif pour la fin de sa vie misérable. Ses vœux semblent être exaucés, car il tombe sur la terre; mais c'est le sommeil qui le saisit et non la mort. Alors commence la représentation du songe auquel il est livré, par un chœur de morts sortant du tombeau à l'appel de la trompette du jugement dernier. Ce chœur, dont les premières paroles sont :

Qui vient donc, sous leur froide tombe,
Agiter les morts d'*ici-bas?*...

est un des plus beaux morceaux de la partition; mais la préoccupation que donne le spectacle au public ne lui permet pas d'accorder à la musique l'attention nécessaire pour en apprécier les beautés. Par le rhythme, par l'harmonie remplie de cadences inattendues, enfin par la disposition des voix, ce chœur a un caractère original parfaitement en harmonie avec la situation. Il est suivi de l'appel de l'ange exterminateur, dont le chant a un caractère saisissant et majestueux. Ce chant, alternant avec le chœur des morts ressuscités, frappés de terreur, sera remarqué plus tard lorsque les nouveautés du spectacle auront perdu de leur attrait. Il y a aussi un chœur de démons d'une grande énergie; mais la même cause empêche de l'entendre.

Lorsque toutes les merveilles du décorateur et du machiniste ont disparu, tout n'est pas fini : les nuages se dispersent, et l'on retrouve le pauvre juif couché sur la terre. Il s'agite, s'éveille et s'écrie en voyant l'ange devant lui :

Ah! mon sort n'est pas achevé!...

Un récitatif de quatre vers exprime sa douleur; les trompettes sonnent, et le chœur des anges le poursuit de son terrible : *Marche toujours!* Il fuit devant l'ange qui le poursuit. Ainsi finit cet ouvrage, qui, nonobstant les grandes beautés répandues dans *Guido et Ginevra*, dans la *Reine de Chypre* et dans *Charles VI*, est la partition la plus remarquable et la plus complète qui ait été écrite par Halévy depuis la *Juive*.

FÉTIS père.

DEUX ÉCHOS.

Quand on parle d'honneur, il y a de l'écho en France, a dit éloquemment notre général Foy à la tribune législative. Ce n'est point de cet écho, qui est toujours à la réplique, comme chacun pense, dont il est ici question. Ce n'est pas non plus de celui qui répondait, au dire d'un plaisant, à l'interpellation : Comment vous portez-vous? — par : Fort bien, et vous? Celui dont nous avons d'abord à vous entretenir, c'est l'écho qui répercute les sons mélodiques et harmoniques des derniers concerts de la saison; c'est le charmant écho des violonistes Alard, Bazzini, De Bériot, Ernst, Haumann, Léonard, Vieuxtemps, ou, mieux encore, de Milanollo, Mlle Désirée Fréry, enfin.

Mlle Fréry est une jeune personne âgée de seize ans, qui joue du violon d'un manière remarquable, au double point de vue du mécanisme et du sentiment musical.

Tout virtuose, de quelque sexe qu'il soit, qui entre dans la voie de la célébrité, devient, corps et âme, et par cela même qu'il monte sur l'estrade de la publicité, tributaire de l'analyse et de la critique. Cette dernière a peu de chose à dire à l'égard de Mlle Frery, et doit peu l'inquiéter. Sous le point de vue du physique, de la tenue et de la

grâce, difficile à conserver pour les personnes du sexe qui se décident à jouer du violon, Mlle Frery plaît tout d'abord. C'est une jolie et piquante brune, à l'œil spirituel et joyeux. Malgré ses cheveux noirs bouclés à la Ninon de Lenclos et son allure enfantine, il y a du naturel, de la distinction de jeune personne bien élevée, et nulle afféterie en cette précoce virtuose. Voilà pour l'extérieur, le corps, la pose artistique. L'âme est aussi bien douée en Mlle Frery. Avec le mécanisme instrumental qui s'acquiert par l'étude, elle a ce qui ne se donne pas, un beau son, ce qui implique justesse et sensibilité.

Mlle Désirée Frery est élève de MM. Haumann et De Bériot ; elle a obtenu au Conservatoire de Bruxelles : premier prix, prix d'honneur, médaille d'or, etc. Dans une intéressante séance musicale qui n'avait rien d'un concert d'apparat, elle s'est fait entendre chez le facteur Souffleto. La jeune violoniste a dit d'une grâce charmante un air varié de son maître De Bériot, et le septième concerto du même. Son archet aisé, son trille brillant, son *staccato*, sa justesse imperturbable, même dans la double corde, son style élégant et pur et sympathique en font, sinon la rivale, du moins la sœur de Teresa Milanollo ; on dirait qu'on voit revivre en elle la jeune Maria Milanollo, enlevée à l'art si prématurément.

Plusieurs de nos bons artistes se sont fait un véritable plaisir de se grouper autour de la jeune virtuose pour l'écouter avec un vrai plaisir, d'abord, et pour la seconder dans son début qui a été des plus brillants. Mme Henri Potier a fort bien chanté l'air classique de tant de concerts, depuis un demi-siècle : *Oui, c'est demain que l'hyménée*, de *Montano et Stephanie*. Mme Steiner-Beaucé, sœur de Mme Ugalde, a dit le *Lac*, de Niedermeyer, et des mélodies de Schubert en cantatrice expressive et dramatique. François Wartel s'est fait le digne interprète du *Dieu glorifié par ses œuvres*, de Beethoven ; et puis d'une charmante *Berceuse*, de M. Léon Kreutzer, sans préjudice de plusieurs autres mélodies de Schubert, dont il semble s'être mis en possession, *et par droit de conquête et par droit de naissance*.

Le deuxième écho musical que nous ayons à signaler à nos lecteurs est l'éclectique Haberbier, écho de Gerké, pianiste russe, dont il est l'élève ; écho de Charles Mayer, et de Léopold de Meyer, tout aussi habile prestidigitateur que lui, s'il ne l'est plus, en fait de tours de force et d'adresse digitigrade sur le clavier. Une lithographie, due au crayon spirituel du chanteur Patania, et qui vient de paraître, représente le pianiste Léopold de Meyer s'escrimant des mains et même des pieds sur le clavier d'un piano, de cet instrument si fort à la mode, au front duquel on lit : *Piano d'Erard à toute épreuve*. Voilà donc Léopold de Meyer enchérissant sur le prétendu doigter nouveau, et le novateur Haberbier dépassé, ce qui pourrait se traduire par un vers de Boileau, parodié ainsi : Bosco trouve toujours un plus Bosco que lui. Au reste, qui de nous n'a pas vu nos célèbres pianistes se servir de doigters exceptionnels, sans afficher pour cela la prétention de renverser le doigter rationnel et classique? Dans le mouvement en mesure à six-huit du *Concert-Stuck*, de Weber, Thalberg et Mme Pleyel, dans le temps, nous ont fait entendre la gamme diatonique glissée à un doigt, et couronnée par un trille refrappé d'une manière brillante par les deux doigts pareils des deux mains. Au moyen du même procédé en glissade, montez la gamme en *ut* majeur, avec un doigt de la main droite, considérant cette gamme ascensionnelle d'*ut* comme accord de septième dominante de *fa* majeur, et touchant d'un doigt de la main gauche tous les *si* bémols comme septièmes de l'accord de *fa*, et le tour est fait. Même procédé pour descendre une gamme en *sol* avec l'ongle du pouce ou les deux premiers doigts de la main droite sur les touches blanches, pendant que la main gauche frappe tout ce qui se trouve de *si* bémol, *la* bémol et *sol* bémol sur sa route, dans cette descente diatonique. Ce prétendu mécanisme nouveau est donc, ainsi que nous l'avons déjà dit, dans les doigts de tous les pianistes et dans beaucoup de leurs ouvrages. Cela n'empêche pas M. Haberbier d'être un virtuose fort habile, un artiste de talent qui joue non-seulement du piano comme tous les pianistes, ainsi qu'il nous l'a dit lui-même, mais un compositeur-arrangeur plein de goût, qui en montrerait plus encore en s'opposant à ce qu'on le proclamât le réformateur et le transformateur de l'art de jouer du piano.

Au concert qu'il a donné vendredi dernier dans la salle Herz, M. Haberbier s'est montré comme précédemment plus préludeur que compositeur. Sous le titre d'*Impressions d'un voyage en Norvége*, il a fait entendre une macédoine de pensée incohérentes, exprimant soi-disant l'*attente*, un *ranz de vaches norvégien* mêlés à des *plaintes et des danses champêtres*, formant un tout vague et sans méthode, qui ne laisse pas que d'avoir du charme quand on entend cela pour la première fois, car c'est légèrement et délicatement touché ; mais, encore une fois, c'est un écho de la manière préludante de l'habile et brillant Léopold de Meyer.

Après avoir dit le nocturne de Chopin, le bénéficiaire nous a fait entendre une *Marche triomphale* de sa composition, d'une mélodie assez ordinaire, d'une harmonie un peu commune, et qu'il a eu le bon goût de ne pas redire, bien qu'on ait tenté de la lui faire répéter. Au lieu d'une seconde audition de cette *Marche triomphale* à reculons, M. Haberbier nous a donné un fragment de la *Fantaisie sur la Somnambule* par Thalberg. Cet *andante*, qu'il avait déjà joué dans un précédent concert, et auquel il aurait dû joindre la péroraison de l'œuvre, lui aurait certainement valu de nombreux applaudissements par le *brio* de son exécution que personne ne songe à lui contester; au lieu de cela, virtuose d'haleine courte, il a chanté seulement cet *andante* avec beaucoup d'expression, de délicatesse et d'élégance, mais en refrappant, on se demande pourquoi, toutes les premières notes de chaque phrase mélodique.

Sous les titres prétentieux de *Rêve doré*, d'*Inspiration*, M. Haberbier nous a redit, car il redit beaucoup sous prétexte de cette formule de programme *redemandé*, une étude en musique imitative intitulée la *Fontaine* imitation de la *Source*, de Blumenthal. et puis, enfin, ses *Souvenirs du Danemarck*, ou, avec variante, ses *Chants danois* (toujours redemandés), et, toujours sous forme de préludes vagues, indéterminés, de charmant bavardage mélodique avec sens et cadences finales incessamment suspendus qui font penser, malgré qu'on en ait, aux charmants préludes d'une mélodie si claire, si arrêtée, qui précèdent les belles fugues de Sébastien Bach.

M. Masset a délicieusement chanté dans ce concert une *Romanza* d'*I due Foscari*, un duo de *Tancredi* avec Mlle Montigny, et un fragment de l'air du *Gulistan* de d'Aleyrac. M. Jacquard s'est fait applaudir à trois reprises dans un solo de violoncelle, qu'il a dit d'un style expressif et tout empreint d'un profond sentiment musical.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

THÉORIES COMPLÈTES DU CHANT,

PAR STÉPHEN DE LA MADELAINE.

Il y a de par le monde une certaine quantité de petites histoires qui se transmettent d'âge en âge, que chacun répète et que personne ne croit. Telle est, par exemple, celle de Porpora, le grand compositeur, le grand maître de chant, et de Gaffarelli, son élève. Suivant la tradition reçue et consacrée, Porpora l'aurait tenu pendant cinq ans sur une même page, toute remplie d'exercices divers. Au bout de ce temps, l'élève, dont il faudrait au moins admirer la patience, avait ses raisons pour ne se regarder encore comme bien avancé, quand le maître lui dit : « *Va, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre : tu es le meilleur » chanteur de l'Italie et du monde.* » Tout cela par la vertu d'un seul feuillet hérissé de gammes, trilles, grupetti, martellements et autres combinaisons de gymnastique vocale ! Non, cela n'est pas possible : on ne devient pas excellent chanteur à si bon marché ; je ne parle pas du temps, dont, au contraire, la dépense eût excédé toute mesure. Prenons cette histoire tout uniment pour ce qu'elle est, pour un symbole de l'utilité du travail mécanique dans l'art qui semble en exiger le

moins. L'homme ne chante pas, comme l'oiseau, sans avoir rien appris, mais la perfection du chant pour lui n'est pas celle dont, à la rigueur, pourrait être doué un automate.

L'auteur des *Théories complètes du chant* (pourquoi *théories* au pluriel, s'il n'y en a réellement qu'une bonne?), M. Stéphen de la Madelaine, est entièrement de cet avis. Il pense, à la vérité, comme Porpora, qu'on doit commencer l'étude du chant par les difficultés; mais il est convaincu que six ou huit mois de travail bien dirigé suffisent pour obtenir un excellent mécanisme. Et puis, quand on le possède, ce mécanisme, est-on un chanteur accompli? Non pas, répond M. de la Madelaine; *on ne sait pas encore le premier mot de l'art du chant.*

Je serai moins sévère, et je dirai qu'on sait les mots, mais qu'il reste à étudier l'art de construire les phrases, de les assembler, de les prononcer avec expression, avec pureté, avec élégance. Malgré la petite histoire ci-dessus rappelée, Gaffarelli devait avoir appris tout cela, ou bien, quelque habile qu'il fût, il ne savait pas grand'chose.

Porpora, dit-on, se contentait d'une page. M. de la Madelaine se présente avec un livre tout entier, qu'il met entre les mains, dirai-je des professeurs ou des élèves? J'avoue que son ouvrage me semble surtout destiné à compléter l'éducation des premiers, à leur découvrir des arcanes que la plupart d'entre eux ne soupçonnent guère, à leur enseigner la philosophie d'un art dans lequel trop souvent ils ne voient qu'un métier. Quels sont les titres de M. Stephen de la Madelaine à cette haute mission? Il a pris le soin de les énumérer lui-même dans l'introduction de son livre. Élevé littérairement, il passa des études classiques aux études musicales; il suivit pendant deux ans les cours du Conservatoire, et fut admis en qualité de récitant (basse-taille solo) à la chapelle, ainsi qu'à la musique particulière du roi Charles X. Il avait pris des leçons d'un élève de Crescentini, de Plantade, de Garat, de Lays; il reçut des conseils de Paer, et Lesueur l'initia aux mystères de l'érudition. De plus, il étudia l'anatomie dans ses rapports avec l'appareil vocal. En est-ce assez pour inspirer confiance et pour professer avec autorité?

Les théories du chant se divisent en six parties principales : 1° Description de l'appareil vocal; 2° fonctionnement des organes; 3° mécanisme vocal; 4° mécanisme de la prononciation; 5° expression, accentuation et style; 6° hygiène des chanteurs. Toutes ces parties se subdivisent en chapitres, subdivisés eux-mêmes en paragraphes, ce qui rend la lecture du livre facile et profitable. Comme preuve, je citerai la première partie, la plus obscure de toutes, lorsqu'on n'a pas des pièces d'anatomie sous les yeux. M. de la Madelaine s'est fait anatomiste pour l'instruction de ses lecteurs; il a écrit, le scalpel à la main, et il faut voir avec quelle aisance il se promène dans les labyrinthes de ce tube, de ces parois, de ces cartilages; comme il se retrouve au milieu de la glotte, de l'épiglotte, de la trachée-artère et des bronches; comme il va du larynx au pharynx, de la bouche qui émet le son, aux poumons où il se prépare. D'illustres praticiens l'ont complimenté sur son travail, qu'il a su mettre à la portée des ignorants.

Les cinq autres parties de l'ouvrage sont traitées avec le même soin. Ce que l'auteur dit à propos des registres, du timbre et de la classification des voix, de la pose du son, du style, est dicté par l'étude, l'expérience et le goût. Son chapitre de la *voix sombrée* contient les plus sages préceptes, et je le recommande aux jeunes chanteurs. Je lui ferai seulement un reproche, qu'il sera libre de prendre pour un éloge, et, en effet, je suis sûr que bien des gens l'interpréteront ainsi. C'est qu'il ne s'exprime pas toujours d'un ton assez grave, et que la plaisanterie, la critique, le sarcasme, prennent une place un peu trop large dans son enseignement. Les *Théories complètes du chant* ne sont pas moins railleuses que dogmatiques. L'auteur en veut beaucoup à ces pauvres professeurs de piano, de guitare, ou de toute autre chose, qui se posent en maîtres de chant, et qui en montrent l'art à peu près comme ce montreur du cheveu imperceptible, sans l'avoir jamais vu. Il en résulte certainement que le livre est moins froid, moins lourd que les traités ordinaires; mais n'y perd-il pas quelque chose de ce qui caractérise un traité? Une théorie s'expose et s'applique, mais, en général, elle ne se moque pas.

Il est un point sur lequel je diffère tout à fait d'opinion avec l'auteur. Suivant lui, l'art du chant dégénère en France : la *vocale se perd.* C'est tout le contraire, suivant moi. Nous n'avons pas reçu vainement les leçons de l'Italie; nos théâtres lyriques n'ont pas eu vainement à soutenir pendant longues années la salutaire concurrence du Théâtre-Italien, alors qu'il était desservi par les premiers artistes du monde. On cite toujours le passé : je l'ai connu, ce passé, et je me le rappelle. Combien y avait-il de chanteurs dignes de ce nom à l'Opéra et à l'Opéra-Comique? Lays et Martin, pas davantage; Levasseur et Ponchard n'arrivèrent qu'au déclin des deux autres. Et les cantatrices? Pendant tout l'Empire et les deux tiers de la Restauration, il n'y eut à l'Opéra que Mme Branchu et Mme Albert Hymm. A l'Opéra-Comique, il y en eut trois : Mme Lemonnier, Mme Duret, Mme Boulanger. Mais, à côté de ces artistes, qui ont laissé des souvenirs, il n'y avait rien. Si l'on nous rendait tout d'un coup l'Opéra et l'Opéra-Comique de 1810 et de 1816 (il n'est question ici que de chant), tout le monde se boucherait les oreilles.

Je trouve aussi qu'on a plus que suffisamment pleuré la suppression des maîtrises, auxquelles M. de la Madelaine accorde sa larme de rigueur. Les maîtrises formaient des musiciens, d'accord; des chantres, je le veux bien; mais des chantres à des chanteurs, il y a loin, et je vous le démontre en vous rappelant l'état de nos théâtres d'autrefois; je vous renvoie à l'*urlo francese*, qui de nos jours a changé de patrie. Je n'ai pas oublié que sous l'Empire il n'y avait de presque vrais connaisseurs que ceux qui avaient voyagé en Italie. Il est vrai que la victoire et la politique y envoyaient beaucoup de Français. Mais enfin, sous l'Empire, on chantait encore à table, sans accompagnement, sans mesure, et trop souvent sans justesse. Donc, le goût musical était médiocre; donc, la *vocale* existait moins comme art que comme plaisir et comme habitude.

Je demande à M. de la Madelaine lui-même si dans l'heureux temps des maîtrises il eût osé publier son livre et à quel public il eût cru pouvoir l'adresser. Le public musical n'existait pas alors, pas plus que le journal de musique. L'art s'est répandu, popularisé; plus que jamais, on a reconnu que pour bien chanter il ne suffisait pas de posséder une voix, mais qu'il fallait apprendre à s'en servir. Et vous voudriez que précisément à cette époque l'art du chant se fût mis à dépérir? Dans votre intention, votre livre a pour but d'arrêter la décadence, d'opposer une digue à la barbarie; eh bien! moi, je l'accepte avec reconnaissance comme très-susceptible de seconder et de hâter le perfectionnement.

PAUL SMITH.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la onzième représentation du *Juif errant.*

*** Pendant toute la semaine qui vient de finir, le *Juif errant* a encore seul occupé l'affiche. Les recettes se sont élevées à un chiffre fabuleux : celle de lundi a été de 10,954 fr. celle de mercredi, de 11,045 fr., et celle de vendredi, de 10,600 fr. N'est-ce pas véritablement la semaine miraculeuse?

*** La rentrée de Mme Ugalde aura lieu mardi prochain dans *Galathée.* En attendant, le répertoire du théâtre, par son attrait et sa variété, n'a cessé d'attirer la foule. Le *Carillonneur de Bruges*, *Madelon*, le *Farfadet*, ont concouru avec les *Voitures versées*, la *Fée aux Roses*, les *Porcherons* et le *Songe d'une nuit d'été* à défrayer les spectacles de la semaine dernière.

*** On annonce diverses réformes et mutations dans le personnel de ce théâtre. Si les bruits se confirment, nous aurons à regretter le départ d'Audran et d'Hermann Léon, qui seraient suivis de Bellecour, Mlles Petit-Brière et Lemaire. A compter d'hier, 15 mai, Mocker a cessé ses fonctions de régisseur général, et c'est Duvernoy qui s'en est chargé en son lieu et place.

*** Le grand débat relatif à l'engagement de Mlle Wagner est terminé. M. Lumley, directeur du théâtre de Sa Majesté, a gagné sa cause en appel, comme il l'avait gagnée en première instance, et si Mlle Wagner chante à Londres, ce ne pourra être qu'au théâtre placé sous sa direction.

*** Aujourd'hui, dimanche, il y aura exercice des élèves au Conserva-

toire de musique et de déclamation. Le programme de la séance est ainsi composé : 1° ouverture de l'*Hôtellerie portugaise*, de Cherubini; 2° le *Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, joué par MM. Lesage, Tuchmann, Vonoven, Gilles de St-Germain, Buthiau, Mlles Arrène et Valérie; 3° l'*Irato*, de Marsollier et Méhul, joué par MM. Beckers, Holtzem, Bonheur, Bussine jeune, Mlles Larcena et Girard.

*** Une commission vient d'être nommée par arrêté du ministre de l'intérieur pour examiner les moyens de modifier la législation en ce qui touche le droit prélevé par les hospices sur les recettes des théâtres. Les membres de cette commission sont : MM. Achille Fould, sénateur; Ferdinand Barrot, conseiller d'Etat; Carlier, id.; Frémy, id.; Crosnier, député au Corps législatif; Romieu, directeur des Beaux-Arts; Jéze, chef de la division des hospices au ministère de l'intérieur, et Louis Perrot, inspecteur général des prisons.

*** Plusieurs journaux ont annoncé qu'une subvention de 2,000 fr. venait d'être accordée par le Prince-Président de la République à l'école musicale de Metz, succursale du Conservatoire de Paris. Cette nouvelle est exacte, mais incomplète. Lorsque le moment en sera venu, nous ferons connaître dans toute son étendue le bienfait dont le Conservatoire de Paris et les quatre succursales de Toulouse, Marseille, Lille et Metz, vont être redevables à la libéralité du Prince-Président, et nous dirons comment le budget de la grande école, beaucoup trop réduit sous les gouvernements précédents, sera désormais reporté au chiffre que lui avait attribué l'Empire, c'est-à-dire à plus de 200,000 fr.

*** MM. Niedermeyer, Georges Bousquet, Bazin et Camille Pleyel viennent d'être nommés membres de la Commission musicale de surveillance près les écoles communales de la ville de Paris. Cette Commission comptait déjà au nombre de ses membres MM. Auber, Halévy, Carafa, Onslow, Adolphe Adam, Ambroise Thomas, Zimmerman, Clapisson, Barbereau, etc.

*** Comme nous l'avons annoncé déjà, l'assemblée générale de l'Association des artistes-musiciens aura lieu demain, lundi 17 mai, aux galeries Bonne-Nouvelle, dans la salle des concerts de l'Association.

*** Le troisième banquet de l'Union des lettres et des arts, présidé par M. le baron Taylor, fondateur de quatre associations d'artistes, a eu lieu hier samedi. Le temps et l'espace nous manquent également pour rendre les impressions que cette fête admirable dans son but, charmante dans son ensemble, a laissées dans l'esprit et le cœur de tous les convives. Dimanche prochain, nous donnerons quelques détails sur ce banquet, à la fin duquel M. Dauzats a porté la parole pour les artistes peintres, sculpteurs, etc.; M. Tessier, pour les artistes et inventeurs industriels; M. Anicet Bourgeois, pour les auteurs et compositeurs dramatiques; M. Edouard Monnais pour les artistes musiciens; M. Francis-Wey, pour les gens de lettres; M. Samson, pour les artistes dramatiques. M. le baron Taylor a répondu à tous ces discours. M. Lefebvre, comme délégué des artistes dramatiques de Lyon, a aussi prononcé quelques paroles sympathiques; et l'assemblée s'est séparée au bruit des bravos redoublés qui ont accueilli toutes ces allocutions animées du même sentiment, mais dont chacune avait son style et sa couleur.

*** Le *Mois de Marie*, d'Adolphe Adam, est chanté à Boulogne-sur-Mer deux fois par semaine dans l'église des marins. Plusieurs morceaux se chantent également à Rouen dans l'église de la Madeleine, et l'*Ave regina cœlorum* dans l'église de Dieppe.

*** En raison de la brièveté de l'office dans la grande cérémonie religieuse et militaire célébrée lundi dernier au Champ-de-Mars, les morceaux de la messe de Sainte-Cécile de M. Ad. Adam ont dû être réduits à trois : le *Kyrie*, l'*O Salutaris* et le *Sanctus*. Ces morceaux ont été exécutés, sous la direction de M. Klosé, par 1,500 instrumentistes, composés des musiciens appartenant à 19 régiments d'infanterie et à 9 régiments de cavalerie, et par 184 élèves du Gymnase musical, et par des instrumentistes de M. Sax, qui figurent dans *le Juif errant*. Voici les numéros des régiments dont les musiques ont concouru à cette exécution grandiose : 3e, 6e, 13e, 19e, 28e, 31e, 33e, 37e, 43e, 44e, 49e, 51e, 56e, 58e et 72e d'infanterie de ligne; 3e, 6e, 15e et 19e d'infanterie légère; 1er et 7e lanciers, 12e dragons; 1er et 2e carabiniers, 6e et 7e cuirassiers, garde républicaine etc. A l'élévation, annoncée par un coup de canon, les tambours ont battu aux champs, les trompettes ont sonné, les troupes ont présenté les armes. Après la cérémonie, le Prince-Président de la République a fait remettre à M. Adam une tabatière ornée de son chiffre et d'aigles en brillants, comme témoignage du plaisir que lui avait fait éprouver cette belle composition.

*** Un artiste distingué, M. Willent, professeur de basson au Conservatoire et attaché à l'orchestre de l'Opéra, vient d'être enlevé par une mort aussi prématurée qu'inattendue. M. Willent était gendre de Bordogni, le célèbre chanteur et professeur. Sa mort laisse une double place à remplir.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.* — Mlle Heinefetter, la prima donna de notre grand théâtre, vient de perdre sa mère; cet événement douloureux l'éloigne du théâtre au moment où elle venait de créer le rôle de Fidès du *Prophète*, de la manière la plus remarquable. Indépendamment de la partie vocale qu'elle a rendue avec une incontestable supériorité, elle avait su donner à son jeu un relief des plus dramatiques. Nous citerons surtout la scène si émouvante de l'église du quatrième acte. Notre public, vivement impressionné par la vérité et la puissante expression de ce jeu muet, a couvert d'applaudissements l'artiste, et l'a rappelée, avec le ténor Octave, à la chute du rideau. L'ovation s'est renouvelée plus brillante encore à la fin du grand air de la première partie du cinquième acte; et constater le rappel qui a suivi la représentation, c'est rendre simplement hommage à la vérité.

*** *Amiens.* — La Société philharmonique a clos sa saison, en s'associant Mlle Caroline Duprez, M. Alard et M. Balanqué. Grâce au zèle si intelligent, si soutenu et si méritoire de M. Jules Deneux, son président, cette saison a été certainement une des plus brillantes dont puisse se glorifier la Société. En effet, si nous récapitulons les morceaux mis à l'étude et exécutés cette année par l'orchestre et les chœurs, nous trouvons : les ouvertures de *Robin-des-Bois*, *Obéron*, *Otello*, *Guillaume Tell*, *Charles VI* et *Nabuco*; la fantaisie militaire de Fessy, la bénédiction des poignards des *Huguenots*, la marche de sacre du *Prophète*, la prière de *Moïse* et le chœur des pèlerins de *Jérusalem*; et si à cette énumération déjà si riche, nous joignons la harpe de Godefroid, le cor de Vivier, le violon d'Alard, la clarinette de Leroy, la flûte de M. Deneux et le piano de M. le comte des Essarts; si nous ajoutons les voix de Mmes Sophie et Marie Cruvelli, Caroline Duprez, Taccani-Tasca et Poinsot, de MM. Gueymard, Balanqué et Sainte-Foy, nous trouvons que le passé fournit de belles et bonnes garanties pour l'avenir.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*, 30 avril. — Les *Cantatrici villane* de Fioravanti continuent d'être données avec une grande vogue. L'ouvrage a dépassé la seizième représentation, et le jour où elle a eu lieu, la salle était comble, les princes de la famille royale y assistaient. Mlle Hermine Rudersdorf a eu les honneurs de la soirée. L'air de Nicolo : *Non, non, je ne veux pas chanter*, intercalé par elle, a fait fureur, comme toujours, et on a rappelé la cantatrice. — La *Poupée de Nuremberg* va être donnée prochainement; Mlle Rudersdorf chantera le rôle de Bertha.

*** *Neufchâtel.* — Ernst a donné son premier concert. Il ne nous appartient pas de porter un jugement sur le talent de ce violoniste qui n'a pas de rivaux ou qui, du moins, n'a pas été surpassé; mais nous ne pouvons nous refuser le plaisir de payer un tribut de reconnaissance au chantre inspiré de l'*Élégie*, au puissant enchanteur qui a évoqué, dans son *Carnaval de Venise*, tant de figures gracieuses, folles, ravissantes, souriantes ou terribles! Ces lignes ne sont qu'un faible écho des acclamations enthousiastes qui ont salué le célèbre virtuose. Mais son plus doux triomphe, Ernst a dû le trouver dans l'expression de ravissement avec laquelle Teresa Milanollo prêtait l'oreille à ses accents, et dans la couronne de laurier que la jeune fille du Midi a jetée aux pieds du maître sérieux du Nord.

*** *Pétersbourg.* — Le célèbre violoncelliste Servais a donné des concerts à Kiew et à Odessa. Dans cette dernière ville, à la fin du quatrième concert, le prince Dolgorouky a offert à Servais une couronne de laurier en or.

*** *Constantinople.* — La société formée pour les concerts dans cette ville vient d'être forcée de liquider, malgré le succès des artistes, par le fait d'un procès intenté au directeur par M. Emile Solie, ex-rédacteur de quelques petits journaux, actuellement chanteur comique. La conduite de ce chanteur lui a mérité une condamnation en police correctionnelle de ce pays, à la date du 13 avril dernier. — Les amateurs de bonne musique, et il en existe à Constantinople, regretteront Mme Ernesta Grisi, ainsi que M. Antony Rambaud, dont la belle voix de baryton a su lui mériter les suffrages. Il revient à Paris, où nous aurons occasion de l'entendre et de vérifier ce que l'on nous dit de sa méthode et de sa voix sympathique. — M. Horace Poussard, jeune violoniste français, premier prix du Conservatoire, et qui obtient toujours ici beaucoup de succès, a eu l'honneur d'être demandé tout récemment par le grand vizir, et de jouer devant lui et devant les hauts fonctionnaires de l'Empire, que Réchid-Pacha avait invités à cette soirée musicale. Pendant plus de deux heures, le jeune violoniste n'a pu quitter son instrument. Il a joué ses fantaisies sur *Norma*, *Lucia*, une fantaisie américaine de Vieuxtemps, le *Carnoval de Venise*, d'Ernst, et différents autres morceaux empruntés au répertoire de la musique européenne. Le grand vizir, après avoir témoigné, ainsi que tous les assistants, l'admiration que leur inspirait le talent de M. H. Poussard, après l'avoir félicité sur ces succès à Paris et à Constantinople, lui a demandé de jouer quelques airs turcs. Entre autres morceaux d'un cachet fort original et dont le succès serait assuré en Europe, si l'artiste français avait la bonne pensée de les y importer, M. Horace Poussard a exécuté l'hymne du Sultan dont, il jouait le chant, pendant que des musiciens ottomans l'accompagnaient à la manière turque. Ce morceau, d'un caractère plein de grandeur, ainsi exécuté, a fait le plus grand plaisir à toute l'assistance, et le grand vizir a remercié l'artiste avec les paroles les plus flatteuses et les éloges les plus vifs, et, nous devons le dire, le mieux mérités.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 103, rue Richelieu,

NOUVEAUTÉS

NOUVELLES PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT

Format in-8°.

AD. ADAM.	La Poupée de Nuremberg	Prix net.	8 »
—	Le Farfadet	—	8 »
—	Le Toréador	—	10 »
F. BAZIN.	Le Trompette de M. le Prince	—	7 »
NICOLO.	Les Rendez-vous bourgeois	—	7 »

N. LOUIS.

Op. 225. Fantaisie pour piano et violon sur la *Poupée de Nuremberg* . . . 9 »
Op. 226. Divertissement pour piano et violon sur le *Farfadet*. . . . . 9 »

LÉOPOLD DE MEYER
SOUVENIR D'ITALIE

Grande fantaisie pour le piano.
Op. 69. — Prix : 9 fr.

QUATUOR
POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE,
PAR
GEORGES BOUSQUET.
Prix : 18 fr.

FANTAISIE POUR LE PIANO
sur
LE FARFADET,
PAR
CHARLES VOSS.
Op. 137, N° 2 — Prix : 5 fr.

RONDO VILLAGEOIS POUR LE PIANO
sur des motifs du
FARFADET,
PAR
F. BURGMULLER.
Prix : 5 fr.

A. LE CARPENTIER

131e Bagatelle pour le piano sur la *Poupée de Nuremberg*..... 5 »
133e Bagatelle sur le *Farfadet*..... 5 »
136e Bagatelle sur le *Toréador*..... 5 »

FANTAISIE POUR LE PIANO
SUR
LE FARFADET
PAR
J. B. DUVERNOY.
Op. 206. — Prix : 5 fr.

En vente chez Mme veuve LAUNER, boulevart Montmartre, 16,

NOUVELLES PUBLICATIONS
SUR
LA PERLE DU BRÉSIL
DE
FELICIEN DAVID.

1. Quadrille, par Musard 4 50
2. — par Marx 4 50
3. Valse, par Pilodo. 4 50
4. Polka, par le même. 2 50
5. Polka-mazurka, par Bousquet. . . . . 3 »
6. Schottisch, par Eugène Moniot. . . . . 3 »
7. Bagatelle, par Le Carpentier . . . . . 5 »
8. Divertissement, par le même. . . . . 5 »
9. Duo pour violon et piano, par N. Louis 7 50
10. Redowa, par Pasdeloup. . . . . 3 »
11. Duo pour le piano à quatre mains, par Edouard Wolff . . . 7 50
12. Fantaisie pour la flûte avec accomp. de piano, par Henri Altés. 7 50

Chez Mme CENDRIER, éditeur, 11, rue du Faubourg-Poissonnière.

En vente
LES AIRS DÉTACHÉS DE
GALATHÉE
Opéra-Comique
EN 2 ACTES.

PAROLES DE J. BARBIER ET MICHEL CARRÉ, MUSIQUE DE VICTOR MASSÉ.

Ouverture pour piano seul, 6 fr. — Ouverture à 4 mains, 7 f. 50.

N° 2. Couplets chantés par M. Sainte-Foy : « Depuis vingt ans j'exerce. » (Ténor)..... 3 »
2 *bis*. Les mêmes en *ut* pour baryton..... 3 »
3 *bis*. Couplets chantés par Mlle Wertheimber : « Toutes les femmes. » (Contralto)..... 4 »
3 *ter*. Les mêmes pour basse ou baryton..... 4 »
4. Air chanté par Mlle Wertheimber : « Tristes amours, folles chimères. » (Contralto)..... 6 »
4 *bis*. Le même pour basse ou baryton, soprano ou ténor, ch.. 6 »
4 *ter*. Cantabile extrait de l'air, pour contralto, basse ou baryton, soprano ou ténor, chaque..... 4 »
5. Duo chanté par Mmes Ugalde et Wertheimber : « Aimons, il faut aimer. » (Soprano et contralto)..... 7 50
5 *bis*. Le même pour sopano et basse ou baryton..... 7 50
6. Air de la lyre, chanté par Mme Ugalde : « Fleur parfumée. » (Soprano)..... 7 50
N° 6 *bis*. Le même transposé un ton plus bas, mezzo soprano.... 7 50
7. Air de la Paresse, chanté par M. Mocker : « Ah! qu'il est doux de ne rien faire. » (Ténor)..... 4 50
7 *bis*. Le même pour baryton..... 4 50
9 *bis*. Couplets de la coupe, chantés par Mme Ugalde : « Sa couleur est blonde et vermeille. » (Soprano)..... 5 »
9 *ter*. Les mêmes transposés un demi-ton plus bas..... 5 »
10. Duettino chanté par Mme Ugalde et M. Mocker : « Ganymède, c'est toi que j'aime. » (Soprano et ténor)..... 4 »
11. Rondo chanté par Mlle Wertheimber : « A moi folles ivresses. » (Contralto)..... 4 »
11 *bis*. Le même pour baryton..... 4 »
11 *ter*. Le même pour basse en *sol*..... 4 »
Grande partition et parties d'orchestre; partition in-8° pour chant et piano; partition pour piano seul; morceaux de piano et musique de danse.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT

CHEZ BRANDUS ET Ce. EDITEURS,

103, RUE RICHELIEU.

LE

JUIF ERRANT

Opéra en cinq actes,

Paroles de

MM. E. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES

Musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

HENRI POTIER.

Ouverture pour le piano à 2 et à 4 mains.

1er ACTE.

N° 1. LÉGENDE chantée par Mme Tedesco : « Pour expier envers lui ses outrages. »
1 *bis*. La même transposée pour soprano.
2. LE COUVRE-FEU chanté par M. Merly et chœur : « De par le bourgmestre, de par nos échevins. »
2 *bis*. Le même pour voix de basse seule.
3. CHŒUR DE MALANDRINS : « Au loin tremblez tous. »
4. ROMANCE AVEC RÉCITATIF chantée par M. Massol : « Ils partent frappés de terreur. »
4 *bis*. La même transposée pour ténor.
5. DUO chanté par Mme Tedesco et M. Massol : « Théodora, qu'ici le ciel m'envoie. »

2e ACTE.

6. SCÈNE ET TRIO chantés par Mmes Tedesco et La Grua, et M. Roger : « Douze ans sont écoulés. »
7. QUATUOR pour 4 basses, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple et Noir : « On m'a dit vrai, jamais plus charmante beauté. »
8. CAVATINE chantée par Mme Tedesco : « A moi, ta sœur et ton amie. »
8 *bis*. La même transposée pour soprano.
9. DUO AVEC RÉCITATIF chanté par Mme Tedesco et M. Roger : « Sa voix, sa vue enchanteresse. »
10. CHŒUR de la Saint-Jean : « Saint-Jean ! Saint-Jean ! »

3e ACTE.

11. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par Mlle La Grua : « O merveille ! ô prodige ! auquel je crois à peine. »
11 *bis*. Le même transposé pour contralto.
12. ROMANCE chantée par M. Roger : « Une sœur, une amie, ange de la maison. »
12 *bis*. La même transposée pour baryton.
13. STROPHES chantées par Mme Tedesco : « Que nos voix vers le ciel montent. »
13 *bis*. Les mêmes transposés pour soprano.

4e ACTE.

14. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par M. Roger : « A ce palais dont la magnificence... »
14 *bis*. Le même transposé.
15. ROMANCE extraite de l'air chantée par M. Roger : « Vous n'êtes plus, jours d'innocence. »
15 *bis*. La même transposée pour baryton.
16. DUO chanté par Mlle La Grua et M. Roger : « Le ciel nous a réunis. »
16 *bis*. ROMANCE extraite du duo : « O ciel ! est-ce un rêve ? »
17. AIR chanté par M. Massol : « De Dieu l'éternelle clémence. »
17 *bis*. Le même transposé pour ténor.
17 *ter*. Le même transposé pour basse.
18. QUINTETTE pour 5 voix de basse, chanté par MM. Depassio, Guignot Canaple, Goyon et Noir : « La nuit est sombre. »
18 *bis*. Le même réduit à 1 voix de basse.

5e ACTE.

19. ROMANCE chantée par M. Roger : « Quand chacun te fuit ici-bas. »
19 *bis*. La même transposée pour baryton.
20. EVOCATION chantée par M. Chapuis : « La voix du Seigneur vous appelle. »
21. CHOEUR DES ELUS : « Prenez pitié, Seigneur. »

SIX AIRS DE BALLET ET UNE MARCHE TRIOMPHALE.

Suite de Valses, Quadrille pastorale et Quadrille infernale,

PAR MUSARD.

Grande valse pour piano, par FR. BURGMULLER.
Polka des Abeilles, par E. ETTLING.
Schottisch du Berger par J. PASDELOUP.
Polka-Mazurka, par G. DANIELE.
Redowa, par A. DE LENONCOURT et PILODO.
Deux Bagatelles pour piano, par A. LECARPENTIER.
Des Morceaux de piano par H. ROSELLEN, A. TALEXY, CH. VOSS, O. COMETTANT, R. MULDER, J.-B. DUVERNOY, DECOURCELLE, etc.

ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

Le Poëme est en vente : Prix 1 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 21. | 23 Mai 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5 rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flêchère, 194, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34 und Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — De la propriété littéraire et de la contrefaçon, Bruxelles, 20 mai. — Conservatoire de musique et de déclamation, exercice des élèves. — Association des artistes musiciens, assemblée générale et compte-rendu, de M. Jules Simon. — Revue critique, essai sur les études pour piano de Mme de Gasparin, par **Henri Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

DE LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET DE LA CONTREFAÇON.

Bruxelles, le 20 mai 1852.

Je n'ai pas la prétention de vous apprendre que des négociations se suivent en ce moment à Paris pour résoudre le problème si souvent posé d'un échange entre la France et la Belgique du droit de propriété que j'appellerai intellectuelle, pour donner à la chose son sens véritable et son extension naturelle. A la vérité, ces négociations sont conduites en secret, afin d'éviter de part et d'autre des influences ou des tentatives d'influences qui pourraient gêner les représentants des deux États (1). La diplomatie n'est plus la science ténébreuse d'autrefois; la plupart de ses travaux se font aujourd'hui à ciel ouvert, soit qu'il y ait plus de franchise dans les rapports des nations, soit que les hommes soient devenus plus bavards et moins capables de garder un secret; je vous laisse le choix entre ces deux hypothèses. Cette fois pourtant les diplomates se sont enveloppés de mystère, et la question qu'ils agitent pourra bien être résolue au moment où l'on s'y attendra le moins. Votre nouveau gouvernement vous a accoutumés à plus de discrétion qu'on n'en avait sous le régime parlementaire. La publication par le *Moniteur* du traité qui abolira la contrefaçon ne causera pas plus de surprise assurément que celle du décret sur la conversion de la rente.

Vous allez me demander comment il se fait que je sache, moi qui vis à Bruxelles, ce qui se passe en ce moment chez vous. Je n'ai pas, croyez-le bien, la prétention d'être sorcier; mais s'il est difficile de garder un secret dans un grand pays, cela est impossible dans un petit. Nos diplomates ont eu beau mettre leur manteau couleur de muraille et se glisser dans l'ombre, on a su qu'ils partaient pour Paris, on a su ce qu'ils y allaient faire et ce qu'ils y faisaient.

On pense généralement à Paris que la Belgique entière prend fait et cause pour la contrefaçon, qu'elle en défend le principe d'une façon absolue et qu'elle place les profits qu'on en tire au-dessus de toutes les considérations morales. C'est une grave erreur. Il ne faut pas s'étonner que les libraires, les imprimeurs, les fabricants de papier, les fondeurs de caractères, que tous les industriels enfin qui vivent du grand développement donné par la contrefaçon au commerce des livres soient opposés à toute mesure qui aurait pour but d'interdire la libre reproduction des ouvrages français. C'est un sentiment assez conforme à la nature, puisqu'au bout de cette mesure est pour eux sinon la ruine, du moins une singulière diminution dans l'importance de leurs affaires, et par conséquent dans le chiffre de leurs bénéfices. Mais, croyez-le bien, la contrefaçon a beaucoup d'adversaires en Belgique même. Elle a contre elle d'abord les gens qui, tout-à-fait désintéressés dans la question, comprennent ce qu'il y a d'immoral au fond dans la spoliation des droits imprescriptibles de la propriété, dans quelques conditions qu'elle se pratique, se couvrît-elle du manteau de la légalité; elle a encore contre elle tous ceux qui écrivent et qui voudraient voir la vie littéraire s'introduire en Belgique, où elle existe si peu que ce n'est pas la peine d'en parler.

La contrefaçon belge a donc en Belgique de nombreux ennemis, s'il s'agit du principe sur lequel elle s'appuie; mais il n'en faut pas conclure qu'on soit, ici, disposé à faire bénévolement à la France le sacrifice des avantages matériels qu'elle procure au pays, ni même, ceci va vous surprendre peut-être, qu'on trouve vos réclamations parfaitement fondées, jusqu'à ce jour du moins, car un décret récent a beaucoup modifié, sous ce rapport, l'aspect de la question. On disait, et, vous l'avouerez, on n'avait pas tort, que la France était bien peu fondée à reprocher aux autres un méfait commis par elle sans nul scrupule. Aux contrefaçons des auteurs français faites à Bruxelles, on opposait les contrefaçons d'auteurs anglais, italiens, allemands, espagnols, faites à Paris. On citait encore les fortunes faites par les traductions d'opéras, les arrangements, pastiches, etc. A ceux qui se plaignaient de voir nos théâtres vivre du répertoire français, sans payer aucune redevance aux littérateurs et aux musiciens dont ils exploitaient les œuvres, on demandait de quoi vécurent, à Paris, l'Opéra-Italien et l'Odéon, où, certes, Rossini, Weber, Donizetti et tant d'autres ne furent pas mieux traités qu'on ne traita chez nous vos grands maîtres. On disait, enfin, que lorsqu'on veut proclamer à son profit des principes d'équité, il faut commencer par se les appliquer à soi-même et par supporter les charges qu'ils imposent.

Voilà ce qu'on disait en Belgique, quand tous les jours vos écrivains montaient sur leur cheval de bataille pour combattre la contrefaçon, quand vos journaux nous traitaient, chaque jour, de pirates, de forbans, sans songer, sans doute, que les injures dont ils nous accablaient étaient méritées au même titre et par des actes en tout point semblables à ceux qui nous valaient leurs invectives, par des gens auxquels ils accordaient toute estime. « Y a-t-il donc deux poids et deux mesures? Ce qui est un crime, fait à Bruxelles, devient-il, à Paris,

(1) Ce que dit notre correspondant sur le secret des négociations prouve qu'en Belgique on ne sait pas tout-à-fait comment les choses se passent à Paris. Ce secret existe si peu que nous avons été nous-même appelé plus d'une fois au ministère avec la Commission, composée de tous les délégués des parties intéressées, et toujours nous avons été tenu au courant des négociations. Du reste nous laissons aujourd'hui parler notre correspondant, et dans notre prochain numéro nous dirons où en est la question, en répondant en même temps à quelques arguments qui n'ont pas encore été discutés.

une action méritoire ? » Tel était le problème que se posaient chez nous les personnes les moins disposées à soutenir le principe de la contrefaçon, sans pouvoir le résoudre à l'avantage de la France, je vous en fais l'aveu. Il est vrai que nous ne sommes qu'une petite nation et que vous en êtes une grande. Il est encore vrai que certaines licences prises à l'égard des droits consacrés par la morale, passent, aux yeux de beaucoup de gens, pour n'être plus répréhensibles lorsqu'elles sont pratiquées dans de certaines proportions, par de certaines puissantes personnes ; mais tout le monde ne partage pas, heureusement, cette manière de voir. La France consacrant chez elle les droits des auteurs étrangers, et se faisant une loi d'observer les principes qu'elle pose en matière de propriété littéraire, toute objection tombe de ce côté.

Pour ce qui touche à la contrefaçon des livres français en Belgique, on faisait remarquer, non sans raison, que si elle était exilée de Bruxelles, ce serait pour se réfugier soit en Hollande, soit en Suisse, et l'on voulait que votre gouvernement traitât en même temps avec tous les Etats, au lieu de prétendre interdire à la Belgique seule, et sans aucun bénéfice pour les littérateurs parisiens, un commerce illicite si vous voulez, mais dans lequel se trouvaient engagés de gros intérêts. Tout cela, convenez-en, n'était pas déraisonnable.

Quand on a su que des négociations allaient être entamées à Paris pour régler les conditions d'un échange du droit de propriété littéraire entre la France et la Belgique, les diverses industries que doit atteindre cette mesure se sont émues. Il y a eu des meetings d'ouvriers imprimeurs dans lesquels ont été rédigées des adresses aux ministres et aux chambres, afin d'obtenir que la cause de la typographie et de la librairie belge fût énergiquement défendue par nos commissaires. Quant à l'opinion publique. contraire au maintien de la contrefaçon, elle n'est intervenue dans le débat que pour exprimer le vœu qu'on stipulât en échange de son abandon des conditions avantageuses au commerce national. Plusieurs brochures ont été publiées où les idées les plus diverses, les plus contradictoires, les plus bizarres, sont émises au sujet de la contrefaçon envisagée au point de vue de son principe et de ses applications.

Et d'abord il faut que je vous dise que ce vilain mot de contrefaçon sonne fort mal à l'oreille de nos éditeurs ; ils préfèrent celui de réimpression. Si vous vous dégagez de toute prévention, si vous prenez les choses au pied de la lettre, en conservant aux mots leur sens grammatical, vous reconnaîtrez qu'ils n'ont pas tout à fait tort. Contrefaire un livre, ce serait lui donner une physionomie propre à tromper l'acheteur sur son origine ; mettre sur sa couverture le nom de l'éditeur parisien ; imiter le mode d'impression. Or, ce n'est pas ce que font nos libraires. Des in-octavo français ils font des in-douze, indiquent Bruxelles pour lieu de publication, et au bas du titre inscrivent leur nom en toutes lettres, ainsi que celui du typographe, quand ils ne sont pas à la fois imprimeurs et éditeurs. Il n'y a donc pas contrefaçon, à bien parler ; quiconque achète un livre imprimé à Bruxelles sait parfaitement qu'il n'achète pas l'édition originale. Du reste, le mot ne fait rien à l'affaire. Contrefaçon ou réimpression, le procédé qui consiste à s'emparer du bien d'autrui, et certes les productions de l'esprit constituent une propriété légitime, n'en est pas moins immoral. J'ai fait une concession grammaticale à nos libraires ; mais je ne suis pas disposé à transiger avec eux sur le fond de la question. Il n'y a pas lieu de les attaquer personnellement ; on a tort en France quand on les traite de pirates, de forbans. J'en connais qui sont dignes d'une parfaite estime ; et dans le fait, ils exercent au grand jour une industrie que la loi reconnaît et protége, ainsi que font vos éditeurs de livres anglais, allemands et espagnols, vos traducteurs d'opéras. Or, changer la loi, voilà ce qu'il faut.

Lorsqu'il est question de faire intervenir entre la France et la Belgique un traité qui garantisse les auteurs des atteintes portées à la propriété de leurs œuvres, on ne parle que des effets de cette mesure en ce qui touche à la littérature et à la librairie. Ses résultats, en ce qui concerne les théâtres et la musique, ne sont pas moins importants. C'est de ceux-ci que je m'occuperai particulièrement.

Je viens de vous dire que plusieurs brochures sur la contrefaçon, ou si l'on veut sur la réimpression, avaient paru à Bruxelles dans ces derniers temps. L'auteur de l'une d'elles n'y va pas par quatre chemins ; suivant lui, la propriété littéraire ou intellectuelle, comme je pense qu'il convient de la nommer, n'est pas une propriété. Voilà du moins qui a l'avantage d'établir nettement la question. Vous recevez un bien par héritage ; il est votre propriété légitime ; à l'aide de capitaux vous fondez un établissement industriel, nul n'en peut contester la possession ni à vous ni à vos héritiers. Mais que votre génie enfante un chef-d'œuvre littéraire, musical ou pittoresque, chacun aura le droit, non seulement d'en jouir, mais d'en tirer profit sans que vous ayez le plus petit mot à dire.

Le puissant motif sur lequel s'appuie, pour soutenir sa thèse bizarre, l'écrivain qui a pris pour devise cette maxime, incontestable suivant lui, que la propriété littéraire n'est pas une propriété, c'est que l'intérêt général veut qu'un bon livre se débite à bas prix afin de répandre le plus possible les idées utiles qu'il renferme. A la bonne heure ; mais si l'auteur doit travailler uniquement dans un but d'intérêt général, il est du devoir de l'Etat de lui assurer des moyens d'existence. Voyez où cela nous conduit, et quelles proportions prendra le budget si le gouvernement est tenu de pensionner tous ceux qui tiennent une plume !

Craignant des conséquences semblables à celles que j'indique ici, l'inventeur de ce nouveau système substitue un droit de copie à la propriété des œuvres de l'esprit. Il veut que chacun puisse imprimer et vendre un ouvrage quelconque, à la condition de payer à son auteur un droit de copie, en sorte qu'il pourrait arriver qu'il se fît à la fois dix éditions d'un livre ou d'une partition. Qui réglera ce droit? La volonté du littérateur ou du musicien ; mais alors on retombe dans l'inconvénient des prix élevés que veut éviter notre novateur. Une disposition législative ? Comme la loi ne peut apprécier le mérite de chaque auteur, la valeur de chaque ouvrage ; comme elle ne peut poser que des règles d'une application générale, il en résulte que l'élucubration du dernier poëte crotté se paiera aussi cher qu'une production de MM. de Lamartine et Victor Hugo, et que la partition de tel opéra médiocre sera assimilée, pour les conditions de la publication, au *Prophète* ou au *Juif errant*. Sortez de là si vous pouvez.

Une autre brochure intitulée : *De la propriété littéraire internationale, de la contrefaçon et de la liberté de la presse*, a paru en même temps que celle dont je viens de vous parler. Elle est l'œuvre de M. Ch. Muquardt, libraire allemand, depuis longtemps fixé dans ce pays et faisant un assez grand commerce de livres étrangers. La question y est envisagée à un tout autre point de vue. On n'y conteste pas la légitimité de la propriété littéraire ; on n'y parle pas de droit de copie, mais du droit imprescriptible et absolu des auteurs sur leurs ouvrages ; la contrefaçon enfin y est appelée par son nom.

M. Muquardt fait le bilan de la contrefaçon depuis quinze ans. Ses calculs établissent de la manière la plus positive que la contrefaçon, qui semblait avoir atteint en 1836 un haut degré de prospérité, et à laquelle des destinées plus brillantes encore paraissaient réservées, n'a cessé de décroître, et qu'elle est tombée si bas aujourd'hui, qu'on en arriverait à douter de son existence, n'était le bruit qu'on fait à Paris pour abattre ce prétendu colosse. En 1836, puisque l'auteur de la brochure nous fait remonter jusque là, plusieurs sociétés de librairies venaient d'être fondées pour exploiter la contrefaçon. C'était le moment de la grande vogue des actions industrielles ; on se disputa les chiffons de papier qui représentaient le capital de ces sociétés. On se mit à imprimer avec ardeur, avec frénésie. Il ne paraissait pas un livre à Paris qu'aussitôt on n'en fît mainte édition à Bruxelles. La concurrence s'établissait non pour la meilleure exécution typographique, mais pour le plus bas prix. Tel volume coté 7 fr. 50 c. par l'éditeur français, était mis à 3 fr. par le premier contrefacteur belge, à 30 sous par le second ; un troisième trouvait moyen de l'abaisser encore. On en est venu à ce

point que les livres n'ont plus aucune sorte de valeur, et que dans les ventes publiques, par exemple, ils ne se vendent pas même au poids du papier, attendu que ce papier est d'une qualité détestable.

Ce qui a causé la dépréciation des éditions belges en Belgique, c'est d'abord l'incorrection typographique. Pour aller plus vite et pour fabriquer à meilleur marché, on imprimait sur une composition faite à la hâte sans corriger d'épreuves. Vous jugez quelle pouvait être la pureté de textes traités de cette façon. Que de fautes, que de bévues de tout sortes! Je pourrais vous citer des livres où il existe des lacunes considérables. La pagination continue; mais le sens des phrases est interrompu: il manque la moitié d'un chapitre.

Autre détail assez piquant sur les motifs de cette dépréciation. Les fabriques de papier suffisaient à peine aux besoins des imprimeries, qui dévoraient leurs produits avec une insatiable avidité. On fit du papier avec toutes sortes d'éléments de mauvaise nature, et l'on employa, pour blanchir la pâte, des acides qui la brûlèrent. Les inconvénients de ces procédés expéditifs ne ressortirent pas au premier moment. Les livres avaient une assez belle apparence. Quelques années après seulement, des souscripteurs voulant faire relier les volumes qu'ils s'étaient félicités d'acheter à bon marché, ceux-ci tombèrent en poussière sous le marteau dans l'opération du battage. Toutes les éditions belges ne sont pas confectionnées ainsi. Celles de la maison Méline se distinguent par la correction aussi bien que par l'élégance; mais pour quelques livres bien imprimés, combien de monstruosités typographiques n'ont pas enfantées Bruxelles, Liége, Tournay et Mons, celles de nos villes où sont les principaux ateliers de la contrefaçon?

Je reviens à la brochure de M. Muquardt et au bilan de la contrefaçon qu'il dresse en chiffres ronds, ainsi que je vous le disais tout à l'heure. La production belge, si active en 1836, s'est réduite graduellement aux plus minimes proportions. Toutes les sociétés de librairie, sauf une, celle de M. Méline, ont disparu. En 1850, enfin, sur 7,608 livres et brochures publiés en France, on n'en a réimprimé que 187 en Belgique; tel est le degré d'affaiblissement de ce monstre qu'on représente chez nous comme prêt à tout dévorer. M. Muquardt, après être entré dans des considérations commerciales fort judicieuses, mais où je ne le suivrai pas, conclut à l'abolition de la contrefaçon comme ne devant porter à la Belgique aucun dommage matériel et comme pouvant aider beaucoup au développement de la littérature nationale.

Dans les deux brochures que je viens de citer, la question littéraire est seule mise en jeu. Encore n'est-elle envisagée qu'au seul point de vue de la réimpression des livres. Il n'y est parlé ni des œuvres dramatiques, ni des productions musicales, pittoresques et plastiques. En voici venir une troisième où le point de vue est pris d'une manière plus générale. Celle-ci a pour auteur M. Hauman, frère du célèbre violoniste et chef d'une des maisons de librairie qui ont cessé d'être.

M. Hauman est homme d'esprit; sa brochure est piquante et bien écrite. Il prend la défense de la contrefaçon, ce qui est fort naturel, puisqu'il l'a pratiquée largement jadis et qu'il lui doit une grande partie de sa fortune. Son avis est aussi que la pensée n'est pas une propriété. Que le principe de cette propriété soit inscrit dans les codes, aussitôt la civilisation s'arrête. Il reconnaît qu'on ne devra pas appliquer seulement à la littérature les droits qu'il confère, mais qu'il faudra l'étendre jusqu'aux arts, aux sciences, à l'industrie. « Alors, dit-il, la France restituera à l'Angleterre, à l'Allemagne, à l'Italie, les idées, les procédés qu'elle leur a empruntés. Elle renoncera à la peinture à l'huile que la Belgique lui a enseignée; au tissage du lin, car c'est en Belgique que cette industrie a vu le jour; elle cessera de pratiquer les enseignements agricoles qu'elle est venue chercher en Belgique, etc. » Ce sont là d'ingénieux paradoxes; mais ce ne sont que des paradoxes.

M. Hauman touche une corde qui vibre plus juste, quand il reproche à la France de spéculer elle-même sur la contrefaçon qu'elle veut interdire aux autres nations. Il cite les éditeurs parisiens qui réimpriment les écrits des auteurs anglais, italiens, allemands et espagnols; il mentionne également les éditions d'œuvres musicales étrangères qui se font chez vous; enfin, il n'oublie pas ce qui se passe en matière de spectacle lyrique. « La propriété de la pensée, c'est ainsi qu'il s'exprime, méconnue par la législation française, par les libraires français, par les traducteurs français, n'est pas plus respectée au théâtre. Tous les opéras de Rossini, à peu d'exceptions près, ont été chantés à l'Opéra-Italien de Paris ou à l'Odéon, sans qu'on se soit jamais soucié des droits de l'auteur. Les compositions de Weber, de Mozart, de Beethoven, ont été exécutées en France: a-t-on jamais songé aux droits de ces grands hommes? La veuve de Weber vivait dans la médiocrité pendant que l'Odéon s'enrichissait par le *Freischütz*. »

Tout cela est vrai; mais quelle conséquence en peut-on tirer, si ce n'est qu'il était urgent qu'un échange international du droit de propriété intellectuelle vînt garantir partout les écrivains et les compositeurs des spoliations dont ils n'ont été que trop longtemps victimes. En demandant l'abolition des contrefaçons pratiquées chez d'autres nations au détriment de ses nationaux, la France n'a jamais eu, j'en suis convaincu, l'intention d'autoriser chez elle le maintien d'un pareil abus au préjudice des étrangers.

En examinant l'influence qu'exercera sur la situation des théâtres en Belgique une reconnaissance du principe de la propriété intellectuelle, M. Hauman prétend que ce sera la ruine de nos entreprises dramatiques, qui, dans l'état actuel des choses, ont déjà grand'peine à vivre ou même ne vivent pas du tout. Suivant lui, les directeurs, plutôt que de se soumettre à l'impôt du droit des auteurs, renonceront à exploiter le répertoire de Meyerbeer, d'Halévy, d'Auber, etc.; les subsides qui sont censés soutenir le théâtre royal et qui ne le préservent pas d'une chute en quelque sorte périodique, deviendront de plus en plus insuffisants, d'où il suit que nous sommes menacés d'une privation presque complète du spectacle lyrique. Les sombres prévisions de M. Hauman se réaliseront-elles? C'est ce que je vais examiner. Après des préambules nécessaires pour l'intelligence de la question débattue en ce moment par les négociateurs français et belges, j'arrive, comme vous le voyez, à n'en plus considérer que le côté musical.

M. Hauman m'accusera peut-être, à son tour, de soutenir une opinion paradoxale, si je dis que loin d'être une cause de ruine pour le théâtre royal de Bruxelles, la consécration du droit intellectuel sera, au contraire, pour lui un motif de prospérité. Telle est pourtant ma conviction profonde, et je ne désespère pas de la faire partager aux esprits non prévenus, car elle s'appuie sur des faits qui me semblent péremptoires.

Le théâtre royal de Bruxelles reçoit, tant de l'administration communale que de la liste civile, une assez forte subvention. Je reconnais que cette subvention n'est plus suffisante pour le faire prospérer; mais pourquoi? C'est qu'il s'est établi plusieurs autres spectacles où l'on joue le drame et le vaudeville, et que Bruxelles n'a pas une population assez considérable pour alimenter tous ces lieux d'amusement public. Les théâtres secondaires, non subventionnés, vont se trouver rudement atteints par la disposition législative qui les soumettra aux droits d'auteurs. Je ne doute pas que cette charge nouvelle ne les écrase et qu'il n'en tombe quelques uns pour ne plus se relever, ce qui ne sera pas un mal assurément. On me dira, sans doute, que le théâtre royal subira comme les autres les conséquences de l'impôt et que la même cause pourrait bien avoir pour lui les mêmes effets. Cette objection, assez fondée en apparence, ne me trouvera pas sans argument. Voici ce que j'y répondrai:

Jusqu'à ce jour le gouvernement n'a rien fait pour le théâtre royal de Bruxelles, soit parce qu'il était catholique, et qu'alors il répugnait à ses principes de favoriser l'œuvre du démon, soit parce qu'il était libéral et qu'il ne voulait pas soulever, au sein de la Chambre, les récriminations de ses adversaires. Il sera moralement forcé de lui donner un subside égal à la somme que représentera le prélèvement annuel du droit des auteurs, ce prélèvement ayant lieu en vertu d'une convention

diplomatique. Si le gouvernement, mal inspiré, se soustrait à cette obligation, il n'y a nul doute que la ville ou la liste civile ne vienne en aide à l'entrepreneur. Le théâtre royal se trouvera donc à la fois débarrassé de concurrents fâcheux et doté d'un supplément de subside, grâce à l'article du traité international, que les partisans du maintien de l'état de choses voudraient faire considérer comme la cause de sa ruine.

Si je vois juste, non seulement nous ne serons pas privés du répertoire de Meyerbeer, Halévy, Auber, etc., ainsi que le suppose M. Hauman; mais rien n'empêchera que d'habiles compositeurs de l'école française ne viennent, dans des moments où il y aurait encombrement aux spectacles lyriques de Paris, faire représenter des opéras nouveaux à Bruxelles, s'ils étaient sûrs d'y trouver une rémunération de leurs travaux. Les artistes belges auraient aussi quelque chance d'être mieux accueillis par les *impresari*, du moment que ceux-ci ne pourront plus fonder leur refus sur la faculté qu'ils ont de mettre gratuitement à contribution le génie de vos plus grands maîtres.

La contrefaçon des œuvres de musique est nulle en Belgique, quant aux partitions d'opéras, aux grandes compositions instrumentales et aux méthodes. En revanche, on contrefait ici beaucoup de morceaux de piano et beaucoup de romances, par la raison que ces ouvrage coûtent peu à établir et trouvent un débit considérable. L'abolition de la contrefaçon intéresse donc très-directement le commerce de musique de Paris.

De même que les littérateurs, tous les musiciens belges appellent de leurs vœux la conclusion du traité qui garantira l'échange mutuel du droit de propriété intellectuelle. Je ne soutiendrai pas que cet acte législatif doive avoir pour effet de multiplier chez nous les compositeurs de génie et d'y faire naître les chefs-d'œuvre en foule; mais, génie ou non, lorsqu'un jeune artiste se présente chez un éditeur de Bruxelles avec un manuscrit dont il a la naïveté de solliciter l'impression, l'éditeur lui demande s'il se moque de penser qu'il sera asez fou pour risquer ses écus dans une telle opération, tandis qu'il a, sans bourse délier, les ouvrages d'auteurs célèbres dont le nom seul est une garantie de succès.

La contrefaçon musicale, ainsi que la contrefaçon littéraire, a décliné en Belgique depuis quelques années. On n'y chante pas moins cependant; on n'y joue pas moins de piano ni de violon. On fait plus d'usage des éditions originales. Le commerce de musique parisien a eu à lutter contre un ennemi plus dangereux que la contrefaçon belge : c'est la réimpression allemande. L'Allemagne nous inondait de ses publications fort laides, mais à bon marché. Les amateurs commencent à s'en dégoûter, surtout quand il s'agit de musique de chant, à cause de la confusion qu'offrent les paroles françaises et la traduction allemande superposées.

Il faut rendre justice à tout le monde, même à la contrefaçon. Elle a eu pour résultat d'obliger les éditeurs parisiens à abaisser le prix des livres jadis trop élevé. Si ces mêmes éditeurs voulaient profiter des traités qui vont reconnaître le droit international de la propriété intellectuelle pour remettre les choses sur l'ancien pied, ils auraiient tort. Ils doivent, au contraire, partir de ce principe, que l'abolition de la contrefaçon va leur créer de nouveaux et considérables débouchés, pour établir leurs publications à des prix peu élevés, afin de s'adresser à un plus grand nombre de consommateurs. Les défenseurs de la contrefaçon faisaient valoir les services qu'elle rendait à la civilisation en répandant à bon marché des connaissances ou des jouissances intellectuelles dont les éditeurs français avaient constitué un privilége en faveur des classes riches par les prix excessivement élevés de leurs éditions. Il y avait là quelque chose de vrai. La librairie et le commerce de musique de Paris ne voudront pas, après avoir vaincu la contrefaçon sur le terrain de la légalité, rendre sa cause intéressante aux yeux des amis de la littérature et des arts, en ôtant à ceux que n'a point favorisés la fortune, la possibilité de satisfaire les appétits de leur intelligence.

A. Z.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

EXERCICE DES ÉLÈVES.

L'ouverture de l'*Hôtellerie portugaise* inaugurait la séance, et l'exécution de cette admirable composition, l'une des meilleures de l'illustre Cherubini, a été fort satisfaisante. Le jeune orchestre savait, en ce moment, qu'il était sur la sellette; il n'avait pas à regarder les acteurs sur le théâtre, ni à s'occuper de la pièce plus que de sa partie, et il a montré ce qu'il pouvait faire. Il fera bien plus, quand M. Massart, appuyé sur l'autorité de M. Auber, aura mis en pratique son excellent projet d'organisation et de discipline. Ce qui manquait à toute cette milice juvénile, qui avait trop l'allure des corps-francs, c'était un chef permanent, invariable, qui les connût par leur nom, aussi bien que par leur talent et leur caractère, qui eût la volonté ferme et l'habitude acquise de les mener. M. Massart ayant accepté cette tâche, il est certain que le corps-franc se changera, dans peu, en troupe réglée, et que nous aurons un bon orchestre de plus à Paris.

La comédie de Marivaux a été aussi bien jouée qu'elle pouvait l'être par de très-jeunes gens. Le rôle de Sylvia, dans le *Jeu de l'Amour et du Hasard*, est tout un abîme de finesse, de coquetterie, de passion même. Il faut y avoir vu Mlle Mars pour se douter de ce qu'on peut en tirer. Mlle Arrène s'y est montrée agréable de jeu, charmante de figure. Mlle Valérie a aussi fort bien joué Lisette. Lesage, Tuchmann, Gilles de Saint-Germain, ont fait preuve de grande intelligence dans les rôles d'Orgon, de Mario, de Pasquin; quant au rôle de Dorante, Vonoven, qui d'ailleurs donne beaucoup d'espoir, lui a imprimé une teinte trop prononcée de tragédie : il avait plus l'air d'un Oreste que d'un jeune homme de la société.

L'*Irato* n'était dans le principe qu'une bouffonnerie, une mystification poétique et musicale. Méhul croyait de bonne foi parodier, imiter la musique italienne et baffouer ses admirateurs. Et ce qu'il y a de bon, c'est qu'on s'y laissa prendre! Fut-il jamais pourtant de musique moins italienne que celle de l'*Irato?*

Tous les rôles de cet ouvrage n'étaient pas taillés pour la voix des élèves qu'on en avait chargés. Ceux d'Isabelle et du docteur étaient trop élevés pour Mlle Larcéna et Bussine jeune, ce qui ne les a pas empêchés de jouer très-bien. Beckers a une excellente tête de vieillard colère. Holtzem chante bien, mais sa voix est faible. Mlle Girard n'avait qu'un bout de rôle. Le mieux partagé de tous, c'était Bonheur, qui s'est distingué à double titre dans le rôle de Scapin.

Joseph, au Conservatoire, avait précédé d'une année la reprise de *Joseph* à l'Opéra-Comique. L'*Irato* de l'un suivra encore l'*Irato* de l'autre, mais de plus près.

P. S.

ASSOCIATION DES ARTISTES-MUSICIENS.

Assemblée générale.

Nous voulions revenir sur la relation du banquet solennel qui, l'autre samedi, réunissait à la même table la grande famille des lettres et des arts. Nous voulions entrer dans les détails de cette fête, qui est non-seulement celle d'un homme, mais celle d'une institution, et communiquer à nos lecteurs une faible partie des impressions que tous les assistants en ont emportées. La tâche eût été difficile sans doute; nous n'aurions pu donner qu'une froide analyse de ces allocutions toutes remplies d'un même sentiment, d'une même pensée, et dont plusieurs, notamment celles de M. Dauzats, compagnon de M. le baron Taylor dans ses voyages d'Orient; de M. Samson, ami de sa jeunesse, et de M. Taylor lui-même, avaient tout l'intérêt qui s'attache aux mémoires, tout le charme qui respire dans les confidences.

Aujourd'hui nous y renonçons non sans regret, parce qu'une solennité d'un autre genre, l'assemblée générale de l'Association des artistes-musiciens a eu lieu depuis, et parce que dans le compte-rendu annuel que

M. Jules Simon y a lu et présenté, le banquet des Lettres et des Arts a trouvé aussi sa place; contentons-nous donc de cette page et de nos souvenirs pour ne nous occuper que d'affaires, de chiffres, de scrutin, d'élections.

C'est lundi dernier, à une heure, que la grande séance s'est tenue dans la salle de concert, aux galeries Bonne-Nouvelle. Jamais, depuis la fondation, les Artistes Musiciens ne s'y étaient rendus en aussi grand nombre : on a compté jusqu'à 314 assistants qui ont entendu le rapport. Parmi les membres des autres Associations dont la présence a été d'abord signalée par le Président et ensuite applaudie par tout l'auditoire, il faut citer MM. Samson, Derval, Dauzats, Rochet, Michel; nous regrettons que les noms des autres nous échappent, mais ils n'ont pas échappé aux chaleureuses acclamations des hôtes qu'ils daignaient visiter.

Après le rapport dont tout-à-l'heure nous dirons quelques mots, on a procédé au tirage des douze noms qui devaient sortir de l'urne. Le sort a désigné MM. Georges Kastner, Auber, Alard, Tilmant aîné, Battu, Panseron, Hubert, Artus, Onslow, Ad. Adam, Berlioz et Lebel. Outre ces douze places, dont l'assemblée avait légalement à disposer, il y en avait une treizième vacante par le décès récent de l'un de nos meilleurs artistes et confrères, M. Pascal Taskin. Tous les membres sortants ont été réélus, à l'exception d'un seul, qui n'a pas tout-à-fait réuni le nombre de voix nécessaire. Ainsi, MM. Auber, Ad. Adam, Onslow, Berlioz, Georges Kastner, Panseron, Tilmant, Alard, Lebel, Artus, Hubert, sont de nouveau et pour cinq années, membres du Comité; M. Gounod, l'auteur de *Sapho*, y entre avec eux et pour le même temps. M. Bellon, élu le treizième, en remplacement de M. Taskin, siégera pendant quatre années, comme l'aurait fait celui dont il est le successeur.

Les membres de l'Association, qui ont pris part au scrutin, étaient 225, c'est-à-dire la moitié plus que dans les élections des premières années. M. Adolphe Adam, le premier réélu, a réuni 188 suffrages; M. Bellon, le dernier élu, 91; ceux qui ont approché le plus, sont MM. Prumier fils et Battu, qui ont obtenu 86 voix chacun, M. Seghers, 73, et M. de Mareuse à peu près autant.

M. Bellon, treizième élu, est un ancien premier prix de violon du Conservatoire, il a dirigé l'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Pour la troisième fois, en trois années, le Comité avait chargé M. Jules Simon de rédiger le compte-rendu. C'est déjà un éloge qui pourrait nous dispenser de tout autre. Cependant, nous tenons à dire que par la manière dont il a présenté son troisième rapport, par le talent qu'il y a déployé, M. Jules Simon s'est grandement exposé à être encore chargé d'en écrire un quatrième, sans préjudice de ceux qui suivront. Au surplus, nos lecteurs en jugeront par eux-mêmes. En étudiant ce document parfaitement net et consciencieux, ils se convaincront des progrès de l'Association; ils apprécieront son action de plus en plus salutaire, de plus en plus générale, et ne conserveront aucun doute, s'ils en ont eu jamais, sur l'avenir qui lui est réservé.

Nous ne citerons que deux faits. Les recettes réalisées pendant l'année 1851 dépassent 53,000 fr.; c'est une augmentation de 11,000 fr. sur 1850, et de 31,000 fr. sur 1849. Les cotisations figurent dans ce chiffre pour 22,000 fr.

Le Comité s'est vu dans la pénible nécessité de rayer beaucoup de membres retardataires dans le paiement de leurs cotisations, mais de nouveaux membres sont arrivés en foule, et en définitive, l'équilibre est plus que rétabli.

Maintenant, laissons parler le rapporteur lui-même, M. Jules Simon.

MESSIEURS ET CHERS CAMARADES,

Votre Comité, persévérant dans son indulgence envers moi, a bien voulu, cette année encore, me confier l'honorable tâche de vous exposer le résumé de ses travaux et de soumettre à vos appréciations les résultats qu'il a pu réaliser pendant le cours de l'exercice 1851-1852.

Le choix unanime de mes collègues me flatte infiniment; il m'impose un devoir si doux, si facile à remplir, que je l'aurais ambitionné si je m'en étais cru le plus digne. Aussi, consultant plutôt les affections de mon cœur que les facultés de mon esprit, ai-je accepté avec un profond sentiment de reconnaissance la mission qui m'était offerte de vous entretenir des intérêts d'une institution qui nous est chère à tous; d'une institution appelée peut-être à transformer complètement les relations physiques, morales et intellectuelles de l'art et des artistes avec la société; d'une institution où toutes les générosités, tous les dévouements trouvent si largement à se répandre; d'une institution, enfin, belle déjà par ses bienfaits passés et ses bienfaits présents; plus belle encore par les vastes espérances dont elle est le solide fondement pour l'avenir.

Votre Comité, et je crois être, en ceci surtout, son fidèle interprète, est heureux de se présenter chaque année devant vous. Sûr de n'avoir point failli au mandat qu'il tient de vos suffrages, c'est toujours avec une entière confiance qu'il vient retremper sa force dans votre approbation et régénérer son influence progressive et moralisatrice dans vos sympathiques encouragements. La mission du Comité de l'Association des Artistes Musiciens, mes chers Camarades, est d'autant plus honorable qu'elle s'appuie sur le désintéressement le plus absolu; son unique envie, son unique ambition est de réaliser le plus immédiatement possible tout le bien qui doit infailliblement découler de l'application de nos féconds principes; toutefois, il serait souverainement injuste de peser ses actes dans la balance étroite des intérêts purement actuels; il vous faut, si vous voulez les juger équitablement, vous placer assez haut pour embrasser l'œuvre de l'Association d'un seul regard, non seulement dans ses développements acquis; mais encore, mais surtout, dans ses développements futurs.

Et puis, la route où nous marchons, et où les vœux de tant de cœurs généreux nous accompagnent, bien qu'elle conduise au plus noble des buts, n'en est pas pour cela sans écueils; heureusement, notre Association porte en elle une puissante vitalité; rien ne peut l'arrêter dans sa marche constante; elle triomphera de tous les obstacles qu'on lui oppose ou qu'on serait tenté de lui opposer, car ces obstacles, essentiellement passagers et fragiles, ne sauraient tenir qu'à des influences de positions individuelles qui s'effacent d'elles-mêmes devant les grands intérêts que vous nous avez chargés de servir et de défendre.

J'arrive, mes chers Camarades, à l'énumération des faits que vous attendez sans doute avec impatience.

Rien, chez les esprits d'élite, n'est contagieux comme l'exemple du bien : l'Association, en grandissant et en semant autour d'elle les bienfaits et les consolations, donne lieu chaque jour à de nouveaux actes de générosité :

Afin de remplir l'un des vœux suprêmes de son époux, Mme Tranchant adresse à votre Comité un titre de rente de 10 fr. à 3 % transféré au nom de l'Association.

Le jour même de notre dernière assemblée générale, l'un de nos collègues, M. Hubert, assisté de MM. Jacques Mathieu et Édouard Renaud, organise, pendant une soirée donnée par lui, une quête au profit de l'Association; elle rapporte une somme de 180 fr.

M. Saint-Arod, maître de chapelle du Roi de Sardaigne, verse dans notre caisse une somme de 100 fr. sur la recette de sa messe de Rome exécutée à Marseille.

M. Foulon et quelques membres de l'Union Wilhemienne, à l'occasion du banquet annuel de Saint-Hubert, provoquent une collecte au profit de l'Association des Artistes Musiciens dont le produit figure à nos recettes pour une somme de 131 fr.

La ville de Brest, après une exécution du Désert de M. Félicien David, nous envoie, avec un grand nombre d'adhésions nouvelles, une somme de 200 fr. L'organisation de ce concert est due à MM. Méquet, directeur du théâtre, et Grassau, chef d'orchestre. Ce dernier continue dignement à Brest les fonctions de délégué qu'il remplissait avec tant de zèle à Rouen. Dans cette circonstance, comme toujours, MM. Méquet et Grassau se sont montrés entièrement dévoués aux intérêts de l'Association. Qu'ils en soient tous deux cordialement remerciés.

Mme Coche, professeur de piano au Conservatoire, zélatrice aimable et chaleureuse de nos idées, nous fait chaque jour de nouveaux adeptes; non contente de travailler, en vue de l'art et de la bienfaisance, à la propagation de notre œuvre, et de convertir les Artistes à nos principes en leur en démontrant l'excellence, elle manifeste le vœu de participer plus directement aux travaux de votre Comité, et met à notre disposition, en faveur d'une fille pauvre de l'Association, son talent, son expérience et ses conseils. Le noble désir de Mme Coche a trouvé immédiatement à se satisfaire.

Comme tous ceux dont le cœur a soif de sacrifice et de dévouement, comme tous ceux dont l'esprit s'alimente à la source des généreuses pensées, et ceux-là, Dieu merci, sont nombreux parmi vous, Mme Coche a supérieurement compris l'esprit de notre institution. Bien plus jalouse d'ensemencer le bien dans l'intérêt général des Artistes que d'en recueillir personnellement les fruits; ce qu'elle désire, ce qu'elle veut, ce qu'elle demande; ce ne sont point des droits à exercer, ce sont des services à rendre, du bien à faire et des devoirs à remplir.

Par l'intermédiaire de notre collègue Labro aîné, M. Roquemont dépose sur notre bureau la partition et les parties d'orchestre de l'ouverture d'Athalie de Mendelsohn, enrichissant ainsi d'une œuvre remarquable les archives de l'Association. Il est à vivement désirer que l'exemple de M. Roquemont trouve parmi les Artistes un grand nombre d'imitateurs.

M. Maillard, Artiste de l'Opéra-Comique, abandonne à l'Association le montant de ses jetons de présence à la Société de Sainte-Cécile.

M. Perrot, Artiste de l'Opéra, fait hommage aux Sociétés artistiques d'une messe à grand orchestre de sa composition.

Mme Dally, de Marseille, donne 5 fr.

La compagnie de pompiers de la même ville donne 20 fr.

M. Edmond Sèveste, directeur du troisième

théâtre lyrique, introduit dans le texte des engagements des Artistes de l'orchestre et des chœurs de ce théâtre une clause spéciale exigeant d'eux qu'ils fassent partie de l'Association des Artistes Musiciens; cette clause, vous devez le penser, n'a trouvé, à de rares exceptions près, que des approbateurs et des adhérents, et tout le monde en a su gré à son auteur.

Douze entrées au théâtre lyrique sont, en outre, mises à la disposition de votre Comité. Nos remerciments sont, hélas! un peu tardifs: M. Edmond Séveste a cessé de vivre; nous les adressons à sa mémoire. Remercions aussi M. Jules Séveste, son frère, qui lui a succédé dans la direction du théâtre, et qui, lui aussi, s'est montré pour nous très sympathique et très bienveillant.

Le directeur de la Porte-Saint-Martin, M. Marc Fournier, exige aussi de ses Musiciens qu'ils fassent partie de l'Association; il verse en outre les amendes encourues par eux dans notre Caisse de secours.

Mlle Pouilley éternise sa cotisation en versant un capital de 120 fr.

M. et Mme Daigre d'Alger, en agissent de même. Tous ceux d'entre nous qui pourraient suivre cet exemple sans s'imposer trop de gêne, feraient bien de le faire; c'est un moyen sûr de tourner au profit de l'Association les éventualités qui la lèsent, telles que les départs, les négligences, les revirements de fortune et d'opinion, et surtout, les chances de la mortalité.

Mlle Thérèse Jaurès, qui répond toujours avec tant d'empressement au vœu du Comité, et qui a accepté bien des fois les fonctions de dame quêteuse dans nos solennités, offre à la bibliothèque de l'Association trois morceaux de musique de sa composition.

M. Delaunay, de Lille, nous adresse quinze exemplaires de l'une de ses productions musicales.

M. le docteur Lemarchand soigne gratuitement l'un de nos malades.

MM. Charles Alphonse Guilbert et Janin, docteurs-médecins, sollicitent et obtiennent l'honneur de faire partie de votre Conseil médical. Heureux de concourir à nos efforts, ils consacrent leurs lumières et leur temps à l'adoucissement de vos souffrances.

MM. Andrieux, docteur-médecin, et Gessart, pharmacien de Saint-Denis, offrent, l'un, ses soins gratuits, l'autre des médicaments à prix réduits, en faveur de nos sociétaires de cette ville.

M. Kriegelstein, facteur de pianos, nous autorise à disposer, pour nos concerts, de l'un de ses instruments; le zèle tout désintéressé que nous témoignent depuis si long-temps MM. Erard et Pleyel, ne nous permet pas de mettre à profit l'offre généreuse de M. Kriegelstein, que, néanmoins, nous croyons devoir signaler à votre reconnaissance.

Le Comité de l'Association des Artistes dramatiques, offre au Comité des Artistes Musiciens, la collection des excellents rapports de M. Samson. Outre que ces comptes-rendus présentent dans leur ensemble l'historique fidèle de l'aînée des quatre associations fondées successivement par M. le baron Taylor; ils sont encore précieux, en ce qu'ils sont autant de modèles du genre que nos rapporteurs ne consulteront jamais sans fruit.

Notre collègue, M. Kastner, fait don à l'Association de son remarquable travail intitulé « *Manuel général de la musique militaire* », ouvrage où sont formulées depuis long-temps déjà les principales améliorations que réclame encore l'organisation actuelle des musiques de régiments.

MM. Devaux père, Zimmerman et Henri Gauthier, tous trois membres de votre Comité, voulant témoigner la reconnaissance de l'Association aux enfants de chœur qui ont concouru avec tant d'empressement et de zèle à l'exécution de la messe de Requiem, de M. Beaulieu, les font sociétaires et acquittent leur première année de cotisation. Voilà, certes, un service bien dignement reconnu; une œuvre touchante d'intelligente charité. Nous éprouvons un véritable bonheur à porter ce fait à votre connaissance; ces enfants sont jeunes encore; il se peut qu'ils ne sentent pas aujourd'hui tout le prix d'une telle action; mais un jour, peut-être, quand l'âge et le travail auront sillonné leur front et blanchi leurs cheveux, ils bénirout au milieu de leurs enfants, le souvenir de leurs premiers bienfaiteurs; déjà l'un d'eux, le jeune Martin, s'étant blessé à la jambe dans les échafauds élevés à Saint-Eustache pour des travaux de réparation, a pu apprécier toute la portée de l'acte généreux de nos collègues.

M. Kastner double un secours mensuel de 10 fr. voté en faveur d'un Sociétaire de Strasbourg; il fait membre de l'Association, en acquittant sa première année de cotisation, la femme d'un ancien Musicien atteint d'une incurable maladie.

M. Zimmerman ajoute 5 fr. par mois au secours accordé à un vieil et intéressant Artiste.

M. Artus, notre collègue, ajoute aussi 5 fr. pendant plusieurs mois, au secours mensuel d'une pauvre veuve.

M. Henri Gauthier, l'un de nos collègues les plus zèlés et les plus bienfaisants, non content d'avoir mis à la disposition du Comité une certaine somme, pour être, chaque mois, distribuée en secours, solde l'arriéré de deux vieux Artistes, dont l'un était sur le point d'encourir la radiation, et augmente de 5 fr. pendant les mois d'hiver les secours mensuels de quatre de nos plus infortunés Sociétaires. Tout récemment encore, notre Président, ayant obtenu, en faveur d'une pauvre femme membre de l'Association, un secours de 50 fr. de M. le ministre de l'intérieur, M. Henri Gauthier en fait l'avance, et, lorsque, les 50 fr. étant arrivés du ministère, la personne destinataire vient les remettre à M. Gauthier, celui-ci refuse de les recevoir: heureux ceux qui font un aussi bel usage du pouvoir qu'ils ont reçu du ciel de pratiquer si largement le bien.

Notre bon collègue, M. Triébert, ne promet son concours aux organisateurs du concert donné au palais de Versailles, le jeudi 13 de ce mois, qu'à la condition expresse qu'une somme de 100 fr. sera prélevée sur la recette et versée dans la Caisse de secours et pensions des Artistes Musiciens.

M. Triébert a pris là l'initiative d'une excellente mesure. Les concerts de bienfaisance vont se multipliant; les Artistes Musiciens sont heureux sans doute de participer à tant d'œuvres charitables, mais enfin, eux aussi, ils ont une Société de bienfaisance qui organise des concerts, et à laquelle ils se doivent avant tout; cela est si juste que déjà plusieurs Sociétés l'ont spontanément compris; donc, nous avons lieu de l'espérer, le cas particulier, l'exception que nous venons de vous signaler deviendra bientôt la règle générale.

Enfin, à l'occasion du *Te Deum* chanté à l'église Notre-Dame au mois de janvier dernier, notre collègue, M. Ad. Adam, nous envoie 200 fr. prélevés sur la somme que M. le ministre de l'intérieur lui a allouée à titre d'indemnité personnelle.

A ces marques de sympathie, à ces encouragements qui nous viennent de toutes parts, à ces bonnes œuvres qui proclament si haut l'utilité de l'Association, viennent se joindre les progrès de toute nature, qu'elle réalise incessamment soit à Paris, soit dans les provinces.

Sous l'impulsion du Comité de Marseille, un Comité nouveau est fondé à Nismes par les soins de MM. Rouais, Marteau et Fonseca; le secrétaire de ce Comité, M. Nicot, nous envoie plus de cent adhésions, et nous annonce dans une lettre chaleureuse, qu'il se dispose à lancer dans le département du Gard un écrit qui, infailliblement, doit attirer à nous tous les hommes d'intelligence et de cœur: « nous dépenserons » toutes les forces de la plus active charité, nous » dit M. Nicot dans cette lettre, à la propa- » gation et à la prospérité d'une œuvre qui a » grandi et grandira toujours comme tout ce » est beau et bien. « Laissez-nous l'espérer, » ajoute-t-il plus loin, la ville de Nismes figu- » rera bientôt au nombre des plus dévouées à » l'Association. » Émule, dès son origine, du Comité de Marseille, qui lui a communiqué son esprit de persévérance et de prosélytisme, le Comité de Nismes, n'en doutez pas, marchera sur ses traces et fera des prodiges; déjà, un projet immense, né dans la pensée de l'un des hommes à qui l'Association doit le plus, préoccupe vivement nos correspondants du midi: il s'agit d'un gigantesque festival, qui serait donné dans les Arènes de Nismes. Si, comme tout autorise à l'espérer, les efforts combinés des deux Comités des Bouches-du-Rhône et du Gard parviennent un jour à réaliser ce projet, jamais solennité musicale plus imposante n'aura eu pour théâtre un monument plus grandiose et des spectateurs plus nombreux.

A La Rochelle, un nouveau Comité se fonde et réunit en peu de jours environ 200 adhésions nouvelles.

M. Beaulieu, toujours dévoué à nos communs intérêts, fonde à Niort un comité correspondant; il nous présente, en outre, un Artiste dont le zèle égale le talent, M. Farge, que, sur sa demande, le Comité central investit du pouvoir d'organiser un comité dans la ville de Limoges.

Par les soins de nos collègues, MM. Charles Dehez et Devaux, le Cercle musical des Amateurs nous procure onze nouveaux Sociétaires.

M. Raillard, l'un deux, souscrit pour une cotisation annuelle de 12 fr. et verse 6 fr. de première mise.

Un autre Membre du Cercle, M. le marquis de Louvencourt, souscrit aussi pour une cotisation annuelle de 12 fr. et verse 20 fr. de première mise.

M. Delcroix donne également 20 fr. de première mise.

M. Baumal, présenté par notre collègue M. Proust, en adhérant à nos statuts, effectue un premier versement de 40 fr., dont 20 fr. à titre de première mise. Grâce aux soins de ce dernier, un comité correspondant fonctionne aujourd'hui à Lons-le-Saulnier.

Il en est de même à Avignon et à Courthezon, grâce à l'impulsion toujours agissante de nos collègues de Marseille.

M. Caussinus continue à remplir avec zèle les fonctions de correspondant pour la ville de Varzy.

A Clamecy, M. Marcelot, professeur de musique, a bien voulu accepter les mêmes fonctions.

A Châlons-sur-Marne, M. le maire de la ville sollicite et obtient de nous le mandat de délégué.

A Metz, ville où les beaux-arts, la musique surtout, sont cultivés avec amour, un comité provisoire s'est aussi organisé. M. Dalmont, son secrétaire, s'occupe activement de nos intérêts.

A Nancy, de graves difficultés surgissent tout-à-coup: une association locale, l'Union des Arts, paraît vouloir s'élever en face de la nôtre; heureusement, le Comité de Nancy, présidé par l'un de nos plus anciens et de nos plus zélés collègues, M. Hormille, comité dont vous avez pu déjà apprécier les travaux importants, combat sous nos drapeaux avec une persistance et une vigueur dignes de la noble cause qu'il défend. Tout nous fait désirer, tout nous fait croire, que, mieux éclairés sur leurs propres intérêts, les Artistes dissidents de la ville de Nancy se rallieront à nous, et comprendront qu'on ne peut qu'affaiblir une force collective toutes les fois que, désagrégeant les éléments qui la composent, on attente à son unité.

Des discussions fâcheuses, nées d'insinuations malveillantes et gratuites, ont un instant interrompu les bonnes relations qui existent entre nous et le Comité correspondant de Troyes. Cela était d'autant plus regrettable, que nos rapports avec les Artistes de Troyes avaient pris naissance sous les plus favorables auspices, lors du grand festival donné dans cette ville au mois de juin de l'an dernier, par l'Association des Artistes Musiciens. Nous sommes heureux, en vous signalant cette légère discussion, de vous apprendre que, grâce à l'intervention officieuse de M. le maire, Ferrand Lamotte, et de M. de Bancel, préfet de l'Aube, les difficultés se sont applanies, et, vraisemblablement, ne se reproduiront plus à l'avenir.

Le Comité de Lille, et particulièrement son secrétaire, M. Sautais, continue à servir les intérêts de l'Association avec un zèle digne des plus grands éloges: Dans le cours de l'exercice

qui vient de s'écouler, bon nombre de nouvelles souscriptions nous sont venues de cette ville; ce n'est pas l'unique preuve que nous ayons acquise de la sympathie des artistes Lillois pour notre bienfaisante institution.

Beaucoup de Musiciens militaires nous ont apporté leurs adhésions.

Un grand nombre de noms influents parmi les Artistes Musiciens sont venus s'ajouter à la liste de nos sociétaires.

Votre Comité a reçu avec beaucoup de regret la démission de l'un des fondateurs de l'Association, M. Meifred. Il a élu pour le remplacer un artiste dévoué à notre œuvre, M. Édouard Batiste, professeur au Conservatoire.

Plusieurs journaux de la province ont publié sur notre Association, des articles très recommandables où l'on trouve, au double point de vue de l'art et de la philanthropie, des considérations élevées et des appréciations pleines de justesse. L'un d'eux, *le Glaneur d'Amiens*, a spontanément reproduit des extraits de notre rapport de l'an dernier. Sans vouloir attacher à ce fait plus d'importance qu'il ne faut, nous pensons qu'il ajoute au témoignage de tant d'autres, pour vous convaincre que notre œuvre généreuse excite partout l'intérêt des gens de bien, et que chaque jour dilate de plus en plus le cercle de son crédit et de son influence. Nier aujourd'hui l'opportunité, l'efficacité, disons plus, la nécessité de l'Association des Artistes Musiciens, ce serait nier la lumière elle-même; aussi, partout où pénètrent nos idées, elles trouvent d'ardents apôtres et des apologistes éclairés, et l'opinion publique ne tarde pas à se prononcer ouvertement en sa faveur.

Une autre preuve de nos progrès, et la plus péremptoire peut-être, se trouve dans le nombre toujours croissant de nos sociétaires. Vous savez déjà que l'an dernier, par décision prise après mûre et sérieuse délibération, décision portée à votre connaissance par des avis sans cesse réitérés, le Comité, se basant sur les indications à lui fournies par une Commission nommée à cet effet, a dû procéder enfin à la radiation définitive de ceux des membres de l'Association qui, étant en retard dans le versement de leur cotisation, n'auraient pas acquitté leur arriéré, soit en un seul, soit en plusieurs versements, avant l'expiration du mois de décembre 1851.

Beaucoup d'Artistes ont entendu notre appel et se sont mis aussitôt en mesure contre l'exclusion dont ils étaient menacés : beaucoup d'autres, nous le constatons, hélas! avec regret, ont cru devoir persévérer jusqu'à la fin dans leur négligence ou leur aveuglement. Quelque pénible, quelque douloureux qu'ait été ce travail des radiations, c'était un devoir que nous devions remplir et nous l'avons rempli. Il eût été profondément injuste de conserver plus longtemps l'exercice des droits qu'assure le titre de sociétaire à des hommes qui refusent obstinément de remplir les faibles devoirs attachés à ce titre. L'opération relative à la radiation des sociétaires retardataires a constaté : 1° 69 comptes nuls, soit par double emploi ou par toute autre cause; 2° 194 décès; et enfin, 3° 1432 radiations.

Mais tandis que s'accomplissait cette mesure de justice et d'équité, peut-être même à cause de cette mesure, la confiance publique semblait se raviver; nos doctrines généreuses et fraternelles, enfin mieux comprises des Artistes Musiciens, nous gagnaient chaque jour de nouveaux souscripteurs, de telle sorte qu'aujourd'hui, en récapitulant, on trouve, comme vous allez vous en convaincre tout à l'heure, que le nombre des sociétaires inscrits depuis le 1er janvier 1851 jusqu'au 15 avril 1852, balance au moins le nombre des exclus.

Au commencement de l'année 1851, l'Association comptait 3878 sociétaires. Au 1er janvier 1852, elle en comptait 5172, ce qui constate 1294 adhésions nouvelles. Depuis le 1er janvier jusqu'au 15 avril de l'année courante, 301 noms sont venus grossir nos listes, ce qui porte à 1595 le nombre d'adhérents acquis depuis le 1er janvier 1851, c'est-à-dire depuis quinze mois. Vous avez vu plus haut que le chiffre des radiations n'était que de 1432; il en résulte que l'Association, malgré les trop nombreuses déchéances qu'elle a dû prononcer, compte, dans le fait, 163 membres de plus qu'au 1er janvier 1851.

Nous ne cherchons pas à nous le dissimuler, ces progrès constants, en ajoutant chaque jour à la difficulté de notre tâche, exigent de nous un dévouement plus complet; nous n'ignorons pas qu'elle est bien grave, la responsabilité qui pèse sur chacun de nous; cependant, nous n'hésitons pas à l'accepter. Guidés par notre infatigable Président, forts de vos suffrages, sûrs de votre concours et de vos sympathies, nous saurons, n'en doutez pas, mettre notre zèle et notre activité au niveau des obligations que notre mandat nous impose.

L'été dernier, les Artistes de l'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, éprouvant un long retard dans le paiement de leurs appointements, se disposent à refuser le service si, le soir même, l'administration ne satisfait pas à leur juste réclamation. L'intervention de notre Président, celle de notre collègue Wacquez, dont l'influence a été très salutaire dans cette affaire, obtiennent, d'une part, que les Artistes n'infirmeront pas leurs droits ultérieurs en assumant sur eux la responsabilité d'un tel fait, et, d'autre part, que la direction leur versera immédiatement un à-compte de 300 fr. Quelques jours après, le théâtre fermait ses portes ne laissant aux Artistes qu'une assez forte créance dénuée de toute sérieuse garantie. Devant ces faits qui se reproduisent, hélas! trop souvent, le Comité ajoute aux 300 fr. obtenus de l'administration, une somme de 600 fr. qu'il vote à titre d'indemnité en faveur de nos Camarades sans emploi.

On s'est quelquefois étonné que, dans toutes les circonstances analogues à celles dont nous venons de parler, le Comité conseillât aux Artistes de ne jamais refuser le service au moment de commencer soit une représentation, soit un bal, soit un concert; cependant, rien de plus raisonnable, rien de plus logique, rien même qui soit plus dans les véritables intérêts des Musiciens. Nous comprenons, à la rigueur, que l'Artiste isolé, n'ayant pour toute arme qu'un droit devenu illusoire, parce que l'épuisement de ses ressources ne lui permet pas de l'exercer, puisse recourir à ces moyens extrêmes; mais en est-il ainsi de l'Artiste membre de l'Association? Nous n'hésitons pas à répondre : non. Non, celui que des liens solidaires unit à notre grande famille, celui qui, malgré tout, est certain de trouver dans une institution protectrice la défense légale de ses intérêts, et qui, même devant l'insolvabilité absolue de ses débiteurs, est sûr d'être, sinon complètement désintéressé, au moins largement indemnisé, ne peut pas, ne doit pas agir en ce sens : lorsqu'on demande justice, il faut, autant que possible, n'avoir mis aucun tort de son côté; nos fautes, en ce cas, atténuent d'autant celles dont nous avons à nous plaindre. Si cette vérité n'était pas évidente d'elle-même, nous ne serions pas embarrassés de vous citer des faits qui la confirment; ainsi, dans l'affaire relative aux Artistes du bal d'Asnières, affaire dont le plein succès doit être attribué aux efforts de Me Lan, notre infatigable agréé, des 1300 fr. que, sur déclaration du juge commissaire, le syndic de la faillite devait verser entre les mains du chef d'orchestre, M. Denault, ont été distraits 200 fr. à titre de dommages-intérêts en raison des dégâts commis dans le parc par un public turbulent qu'avaient mécontenté les Musiciens, en refusant de monter à l'orchestre au moment de commencer le bal.

Les limites dans lesquelles s'exerce notre action salutaire vont sans cesse en s'élargissant. De Marseille à Lille, de Strasbourg à Brest, dans presque tous les grands centres de la France, notre Association a versé ses bienfaits, moins abondamment, sans doute, que nous l'eussions désiré et qu'elle le fera dans la suite, mais enfin en raison des ressources dont elle dispose. A Lille, le théâtre ferme au moment où on le prévoyait le moins; par ce fait, quatre Artistes sont sensiblement frappés dans leur existence et dans celles de leurs familles, 100 fr. leur sont immédiatement votés.

A Nancy, M. Desfossés, directeur du théâtre, se croit en droit de refuser aux Artistes de l'orchestre et des chœurs le paiement d'un mois d'appointements qu'ils réclament, et qui leur est légitimement dû. Un procès est intenté à M. Desfossés par le Comité de Nancy, procès dont nous apprenons bientôt après l'heureuse issue.

M. Volland, ancien bâtonnier et l'un des avocats les plus distingués de Nancy, s'est empressé d'accepter la mission de défendre nos Camarades; nous devons à son talent, à l'estime dont il jouit parmi ses confrères, le gain de notre cause.

M. Depéronne, qui a plaidé pour nous en 1re instance et qui a fait un mémoire envoyé au Conseil judiciaire de Paris, a bien voulu nous traiter aussi fraternellement. Ces Messieurs ont refusé leurs honoraires et se sont mis pour toujours à notre disposition, ne désirant et n'acceptant pour récompense que le titre de Membre honoraire de notre Association.

En 1848, les Artistes de l'orchestre du grand théâtre de Marseille eurent à supporter une forte diminution sur leurs appointements; ils furent, en outre, atteints dans leurs intérêts par la réduction de l'année théâtrale qui, de onze mois, fut portée à neuf et même à huit mois. D'après des promesses formelles, ces dures conditions, acceptées par les Artistes comme une nécessité impérieuse, devaient être temporaires; et cependant, depuis cette époque, rien n'a été changé. Dans ces circonstances, le Comité de Marseille a cru devoir, dans un mémoire très détaillé, appeler l'attention du Conseil municipal sur la situation des Artistes. La requête de nos collègues a été entendue; justice a été faite à leurs réclamations : l'année théâtrale va reprendre son ancienne durée; elle sera désormais de onze mois.

L'hiver dernier, M. le directeur du bal des Folies-Mayer, sous le prétexte que les évènements de décembre ont porté préjudice à son établissement, veut, de son autorité privée et au mépris d'un engagement formel contracté avec M. Denault, chef d'orchestre, remercier ce dernier s'il ne consent à subir une réduction d'un tiers sur ses appointements. M. Denault, qui sait maintenant mieux que personne si l'Association des Artistes Musiciens est une institution très utile, vient nous soumettre ses griefs; votre Comité se charge de lui faire rendre justice, après toutefois que Me Lan a formellement déclaré que la plainte de M. Denault lui paraît fondée et ses droits incontestables, l'affaire est menée à bonne fin; M. Mayer est condamné à exécuter le contrat qui le lie à M. Denault, ou à lui payer le dédit stipulé dans l'une des clauses de cet écrit.

M. Séné, entrepreneur du bal d'Antin se croit autorisé à fermer son établissement et à renvoyer ses Musiciens sans les prévenir à l'avance. M. Fosse, chef d'orchestre, porte sa plainte à votre Comité; sur notre demande, Me Lan se charge de la défense de nos sociétaires et fait condamner M. Séné à payer une quinzaine à tous les Musiciens de son orchestre.

Le directeur du bal Chabrol, M. Martin, veut en agir de même; il porte même plus loin ses prétentions arbitraires : Voici la lettre par laquelle Me Lan nous apprend le dénouement de cette affaire.

« 1852, 11 mars.

» *Monsieur le Président et Messieurs les*
» *Membres du Comité,*

» J'ai l'honneur de vous annoncer avec le plus
» vif plaisir que le tribunal vient de rendre un
» jugement qui consacre le principe que des
» Musiciens d'un bal public ne pourront être
» remerciés par l'entrepreneur qu'à la charge,
» par celui-ci de leur donner un congé-aver-
» tissement au moins quinze jours à l'avance.

» Le jugement condamne M. Martin, entre-
» preneur du bal Chabrol, à payer à M. Leclair
» 337 fr. tant pour appointements que pour
» avances faites à son orchestre, et à chacun
» des Musiciens, un mois d'appointements, et
» le condamne en outre aux dépens.

» Recevez, Messieurs, mes civilités empressées,

» Signé : Lan. »

Dans ces trois dernières affaires, comme dans celle du Casino, comme dans celle d'Asnières, comme dans celle du Château-d'Eau, comme

dans tant d'autres, Mme Lan a fait preuve d'autant de zèle et de désintéressement que d'intelligence et d'activité. L'Association lui doit des remercîments et les Artistes de la reconnaissance; nous sommes certains qu'ils acquitteront leur dette comme nous acquittons la nôtre.

Toujours plein de sollicitude pour les intérêts des arts et des Artistes, le Comité adresse à M. le Ministre de l'intérieur une demande de subvention en faveur du troisième théâtre lyrique, espérant que l'administration trouvera dans cette ressource et dans cet appui officiels, les moyens d'améliorer la position des Artistes qu'elle emploie, et de leur présenter de plus solides et de plus larges garanties.

Plusieurs chefs de musique de l'armée se sont présentés devant nous, et ont sollicité l'intervention du Comité auprès de l'autorité compétente, pour obtenir que de certaines modifications devenues indispensables dans l'organisation des musiques régimentaires se réalisent enfin. Nous avons accédé au vœu de nos Camarades de l'armée avec d'autant plus d'empressement que déjà, le Comité a signalé à plusieurs reprises les améliorations qu'ils réclament et en a vainement poursuivi l'application. Un écrit a été adressé à M. le ministre de la guerre; des démarches ont été faites; le commandant en chef de l'armée de Paris, M. le général Magnan, qui nous a donné déja de vifs et nombreux témoignages de ses sympathies, s'est montré parfaitement disposé. Nous croyons fermement à l'opportunité de la demande, et nous espérons que notre nouvelle tentative ne demeurera pas sans résultats.

Outre trois de nos pensionnaires, qui vous seront désignés plus loin, nous avons à déplorer la perte de M. Dupetit-Méré, mort des suites d'un accident, de M. Petit, de M. Bousquet, du Vaudeville, de M. Schneider, ancien Artiste de l'Opéra-Comique et de M. Leveau, admis à l'hospice Beaujon par l'intermédiaire du docteur Barthe, sous le patronage du Comité. Ricord, excellent Artiste de l'orchestre des Italiens, est atteint de paralysie. Beaucoup d'autres sociétaires malades ou malheureux ont réclamé nos secours; dans toutes ces tristes circonstances, le Comité s'est appliqué à concilier la bienfaisance envers chacun avec la plus stricte, la plus sévère économie en vue des intérêts de tous.

Cette année encore, les exigences de nos fonctions et la nature de quelques-unes des demandes qui nous ont été faites nous ont mis en relations directes avec un certain nombre de propriétaires. Il nous est doux de déclarer que nous avons rencontré chez tous beaucoup de bienveillance et de bonne volonté; quelques-uns ont voulu participer à vos mutuels bienfaits, en abandonnant la moitié, quelquefois même, les deux tiers de leurs créances. C'est ainsi que les bonnes œuvres font naître les bonnes œuvres; c'est ainsi que la chaleur qui rayonne de notre institution généreuse comme d'un ardent foyer, pénètre les cœurs et y ranime la charité.

Si, comme l'a dit un philosophe austère, la lutte de l'homme de bien contre l'infortune est un spectacle digne de l'attention des dieux, le spectacle du malheur terrassé par le dévouement est bien plus digne encore de fixer leurs regards.

Il se peut qu'au gré de certains esprits impatients, nous marchions avec lenteur vers le but final de notre entreprise; mais nous y marchons d'un pas ferme et sûr et sans nous inquiéter des difficultés qui peuvent nous arrêter un instant. Nous conserverons, n'en doutez pas, cette fermeté inébranlable dans l'exercice de la justice; cette obstination à faire le bien qui triomphe de tout et dont rien ne peut triompher; et, quand bien même une victoire apparente donnerait gain de cause à nos adversaires, nous n'en demeurerions pas moins confiants et calmes, car leur succès serait comme ces songes riants qui ne laissent après eux que d'inutiles et vains regrets. Les résistances qu'on oppose à la marche des bonnes choses ne servent qu'à en démontrer la force. Les obstacles, en fin de compte, sont la pierre de touche de la vérité; c'est en les écrasant qu'elle se distingue de l'erreur et du mensonge. Et puis, il y a dans la vie des institutions, comme dans celle des individus, comme dans celle des nations, des époques d'épreuves et des âges critiques où leur développement semble se ralentir; il faut se garder d'en conclure inconsidérément la décrépitude et la mort. Le sage, au contraire, sait voir dans ces repos périodiques, des moments de préparation, d'initiation à de nouveaux progrès et à des destinées plus brillantes.

Nous vous avons annoncé, dans notre dernier compte-rendu, qu'un grand festival se préparait à Troyes. Ce festival, organisé par les soins de votre Comité central et du Comité correspondant de cette ville, a eu lieu les 1er, 2 et 3 juin 1851 avec beaucoup d'éclat et de solennité. Il se composait, pour le premier jour, d'un double concours, d'une part, entre les Sociétés chorales et les Orphéons de la France et de la Belgique; d'autre part, entre les musiques des gardes nationales de l'Aube et des départements limitrophes. Les musiques et les Orphéons formant cortège ont traversé la ville, bannières en tête, au milieu d'un grand concours de population; après quoi, les groupes de chanteurs et les corps de musique se sont rendus aux lieux qui leur avaient été respectivement désignés; le jury des Sociétés chorales était formé de notre Président M. le baron Taylor, de M. Doyen, Président du Comité de Troyes, receveur-général du département de l'Aube, et de MM. Georges Bousquet, Zimmerman, Levasseur, Wartel, Hubert, Proust et Delaporte; au jury chargé de juger les musiques, siégeaient MM. Klosé, Dauverné, Prumier, Triébert, Jancourt, Devaux, Navarre, Deffès et Artus père. Les prix de chant d'ensemble ont été décernés ainsi qu'il suit: 1re division — 1er prix: la Société des chœurs de Gand, dirigée par M. Charlot; 2me division — 1er prix: les Orphéonistes de Lille, dirigés par M. Lavainne, 2me prix, *ex æquo*: la Société chorale des enfants de Paris, dirigée par M. Devin et la classe de chant populaire du Conservatoire, dirigée par M. Édouard Batiste; 3me division — 1er prix: l'Orphéon de la ville de Troyes, dirigé par MM. Arnaud et Uffoltz.

Les prix suivants ont été décernés aux musiques: 1re division — 1er prix: la musique de la garde nationale de Troyes, dirigée par M. Naujoux, 2me prix: la musique de la garde nationale de Bar-sur-Seine, dirigée par M. Guérin; 2me division — 1er prix: la musique de la garde nationale de Villenaux, 2me prix: les musiques des gardes nationales de Piney et de Pougy, dirigées par MM. Chatron et Royer.

Le second jour, la messe de l'Orphéon a été chantée dans la cathédrale par un chœur de 500 voix, dirigé par M. Delaporte. La messe finie, après une courte et chaleureuse allocution de notre Président, les prix ont été solennellement distribués, sur la grande place, à ceux qui les avaient remportés. Un grand concert spirituel a succédé à la distribution des prix; ce concert a eu lieu également dans la cathédrale que remplissait une foule attentive et recueillie. Le clergé et les autorités de Troyes assistaient à cette manifestation artistique et religieuse, et Monseigneur Cœur, évêque de Troyes, y a prononcé un discours tout rempli d'éloges flatteurs et de nobles pensées. Le programme se composait d'*un Psaume de Marcello*, de l'*Ave verum* de Mozart, des *Laudi spirituali*, cantique du XVe siècle, du *Sanctus* de la messe de Sainte-Cécile de notre collègue, M. Ad. Adam, d'un *O salutaris* et d'un *Pie Jesu* de M. Zimmerman, d'un *Ave Maria* de Proust, de l'*Alieluia* de Haëndel, de la *Pénitence* de Beethoven et du *Pater noster* de notre collègue M. Georges Bousquet auquel avait été confiée la direction de l'orchestre.

Nous devons des remerciements à M. Édouard Batiste qui a tenu l'orgue d'accompagnement, à MM. Wartel et Lagrave, à Mlles Dobré et Moraché de Troyes, dont le talent a puissamment contribué à l'éclat de cette imposante solennité.

Le troisième jour, un grand concert a été donné dans le vaste local de la halle qui avait été disposé à cet effet par les soins du Comité de Troyes. Ici, encore, le public a répondu à l'appel qui lui avait été fait; la foule était si compacte qu'elle a dû envahir l'estrade réservée aux choristes. Voici quels étaient les principaux éléments du programme: la symphonie en *ré* de *Beethoven*, l'ouverture du jeune Henry de *Méhul*; le sextuor de Lucie de *Donizetti*; le quatuor de *l'Irato*, l'invocation de *Robert-le-Diable*, les couplets de Marcel des *Huguenots*, admirablement chantés par M. Levasseur; un *solo* de violon exécuté par M. de Cuvillon; un *duo* pour hautbois et basson, par MM. Triébert et Jancourt; un *solo* de clarinette exécuté par M. Klosé. Le piano était tenu par notre collègue M. Batiste. Aux noms des chanteurs que nous avons cités plus haut, il faut ajouter ceux de MM. Pesme et Guérard, amateurs distingués de Troyes, et de M. Fernando, Artiste du théâtre.

Remercions ceux des choristes du théâtre Italien qui ont bien voulu nous seconder. M. le colonel Revet et M. le capitaine Rosetti, en nous assurant le concours de l'excellente musique du 8e hussards, nous ont été très utiles. M. Eug. Rongé, inspecteur des contributions et vice-président de la Société philharmonique, a aussi acquis des droits à notre gratitude par le zèle et l'activité dont il a donné tant de preuves. La Société philharmonique de Troyes, augmentée d'un grand nombre d'amateurs des localités environnantes et de beaucoup de nos Camarades de Paris, s'est admirablement comportée.

Il nous est doux de payer ici le tribut de notre reconnaissance à tous les Artistes ou amateurs qui ont bien voulu participer à l'exécution du festival de Troyes. Nous terminerons cette rapide relation en vous citant quelques lignes d'une lettre adressée à notre Président par M. de Bancel, préfet du département de l'Aube.

M. de Bancel s'exprime ainsi:

« La pensée première du congrès musical » qui vient d'avoir lieu à Troyes serait demeurée tout-à-fait inféconde sans la participation active, intelligente et, permettez-moi » de le dire, dévouée, que vous, M. le Président » et MM. les membres du Comité y avez prise; » aussi, suis-je heureux de l'occasion que vous » m'offrez de vous dire que les souvenirs que » vous, M. le Président et MM. les Artistes ont » laissé dans notre ville, sont de ceux qui ne » s'effacent jamais. »

Grâce aux soins de son Comité dont l'ardente activité et le zèle intelligent se placent de plus en plus au-dessus de tout éloge, la ville de Marseille, aussi, a eu son festival; festival dont les résultats ont été magnifiques, soit qu'on veuille le considérer comme œuvre d'art ou comme œuvre de bienfaisance.

Le dimanche 17 août 1851, 1200 exécutants chanteurs et instrumentistes étaient réunis dans le Château des Fleurs, Hippodrome de Marseille devant un auditoire de plus de 6,000 personnes. Les morceaux suivants y ont été exécutés. La *Légion-d'Honneur*, marche triomphale (Luce); — *l'Hymne à la nuit*, chœur (Kreutzer); — Chœur *d'Armide* (Gluck); — Chœur de l'opéra *Ne touchez pas à la Reine* (Boisselot); — Prière et final *de Moïse* (Rossini); — La *Fiancée du Brigand*, chœur (Ries); — Mosaïque de *Fernand Cortès* (Spontini), arrangée par Klosé; — Ouverture de *Fra Diavolo* (Auber); — Chœur des *Deux Avares* (Grétry); — Apothéose (Berlioz); — *Les Chasseurs Noirs*, chœur (Weber); — *La Chasse*, fanfare (Rossini), — et enfin le chœur de *Judas Machabée* de Haëndel, exécuté par toutes les masses chorales et instrumentales.

L'orchestre militaire, composé de douze corps de musique, était dirigé par M. Hasselmans, et les chœurs, composés de dix sociétés chorales, par M. Martin. Voici les noms de ces musiques et de ces sociétés.

MUSIQUES.

Garde nat. de Marseille, chefs,	MM.	Wacker.
Fanfare de la marine,	—	Bonsignour
Garde nat. d'Avignon, et de Courthezon. . .	—	Ronchoni.
Musique de St-Henri .	—	Guivier.
Fanfare de la douane .	—	Bonjean.
10e régt. d'inf. légère .	—	Guès.
14e — —	—	Maréchal.
50e de ligne	—	Gornaud.
3e hussards.	—	Biot.
13e chasseurs.	—	Brick.

SOCIÉTÉS CHORALES.

Les élèves de M. Castellan (Conservatoire de Marseille).

Société Trotebas. . . chefs,	MM.	Martin.
— de la Plaine .	—	Levais aîné.
— de France. .	—	Colin.
— des Camoïns .	—	Arnoux.

Société de St-Marcel. chefs, MM. Camoin.
— de Marzargues — Conte.
— des Pennes . . — Teissier.
— de Simiane. . — Mercutier.
Fraction des chœurs du 3e théâtre et de la Renaissance, chef, M. Pepin.

L'exécution a été des plus remarquables, les musiques des régiments et de la garde nationale ont fait merveille, les chœurs ont admirablement marché.

Nous avons les plus grandes obligations envers M. le général Hecquet, commandant la 7e division militaire, et M. le colonel chef d'état-major Sercey. Nous devons beaucoup aussi aux administrateurs des chemins de fer, ces Messieurs ont bien voulu, sur la demande de nos collègues de Marseille, accorder à 150 Musiciens d'Avignon et de Tarascon le passage gratuit, aller et retour. Remercions aussi M. Albrand qui, au double titre de premier adjoint de la mairie et de président du Comité de surveillance du Conservatoire, a toujours répondu aux désirs de nos collègues avec beaucoup d'empressement et de bienveillance,

A l'occasion de ce festival, et pour en perpétuer le souvenir, le Comité marseillais a fait frapper vingt-cinq médailles, dont deux en or et vingt-trois en argent, qu'il a offertes comme preuve de sa gratitude aux chefs de musique et de chœurs, dont le concours avait été à la fois si actif, si brillant, si efficace et si désintéressé.

La recette nette du festival de Marseille s'est élevée à plus de 2,000 fr.

Le Comité de Marseille est vraiment infatigable. Chacun de ses projets semble, en se réalisant, en enfanter un autre. Jamais il ne se repose sur ses lauriers. Le triomphe qu'il ambitionne est à peine accompli, qu'il court aussitôt vers une nouvelle victoire.

Grâce à tant de dévouement et de persévérance, peu de temps après le festival dont nous venons de parler, la Messe solennelle de Sainte-Cécile était exécutée dans l'église Saint-Joseph, par les principaux Artistes et amateurs de la ville. A l'occasion de cette Messe, 400 fr. ont été versés dans notre caisse.

Ce n'est pas tout : Le 9 mars dernier, le Comité de Marseille a donné, dans la belle salle Boisselot, son grand Concert annuel au bénéfice de l'Association des Artistes Musiciens. Ce concert a été plus brillant encore que ses devanciers. Le programme était des plus attrayants. Voici les éléments dont il se composait : La *Symphonie héroïque* de Beethoven, le chœur d'*Antigone* de Mendelshon, chanté par la société Trotebas; air du *Stabat Mater* de Rossini, air des *Abencerrages* de Cherubini, chantés par M. Puget; air du *Fréschutz* de Weber, dit par Mme Charton Demeur; ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz; air d'*OEdipe* de Sacchini, chanté par M. Vialette; l'*Adagio Rêverie* de Vieuxtemps, exécuté sur le violon par M. Millont; air du *Rossignol*, chanté par Mme Charton Demeur, avec accompagnement de flûte obligée, par M. Demeur; et enfin, le final du *Serment*, chanté par M. Vialette et la société Trotebas. L'orchestre, composé des artistes du Grand-Théâtre et de MM. les amateurs, était placé sous l'habile direction de M. Hasselmans.

Le produit net de ce concert a été de 1462 fr. 25 centimes. Vous le voyez, mes chers Camarades, le comité de Marseille, admirablement secondé dans ses constants efforts par les Artistes et amateurs de cette ville a, cette année, par son travail et son intelligence, augmenté notre capital commun de près de 4,000 fr.

Ah! si toutes les grandes villes de France se proposaient Marseille pour exemple; si tous les Artistes de Paris et des départements étaient animés de cet esprit fécond de prévoyance et de charité auquel l'Association doit sa naissance et ses premiers progrès, le but si envié que nous postulons serait bientôt atteint, et tous les Musiciens n'auraient plus rien à craindre de la misère et du désespoir. Unissons-nous tous pour remercier avec effusion le Comité de Marseille et pour souhaiter, dans l'intérêt général des Artistes, qu'il trouve des imitateurs et des émules. C'est une douce récompense pour nous, et particulièrement pour notre honorable Président, que de voir cette belle et antique cité de Marseille, cette Athènes des Gaules, comme l'appelaient les Romains, si bien comprendre, et surtout si bien pratiquer nos généreuses doctrines.

Le Comité de Marseille a bien mérité de l'Association.

Le dimanche 28 septembre a eu lieu, dans la ville de Melun, le premier concours annuel ouvert, d'une part, entre les Orphéons du département de Seine-et-Marne et ceux des départements circonvoisins, et, d'autre part, entre les corps de musiques militaires des mêmes départements.

Ce double concours organisé par votre Comité, après décision du conseil général et sous les auspices de M. de Vincent, alors préfet de Seine-et-Marne, a présenté un puissant intérêt, tant par les remarquables progrès qu'il a constatés dans le passé, que par les brillantes espérances qu'il a fait naître pour l'avenir.

Une des choses qui caractérisent le mieux peut-être les tendances de notre époque, c'est cet élargissement constant de la sphère des beaux-arts. Autrefois, les murs d'un théâtre ou d'une salle de concerts traçaient d'étroites limites à l'influence salutaire de la musique; aujourd'hui, des populations entières peuvent, dans un recueillement commun, goûter simultanément les pures jouissances que donne cet art divin.

Dès huit heures du matin, le chemin de fer déposait à l'embarcadère des musiques de gardes nationales et des groupes d'orphéonistes accourus de trente lieues à la ronde pour prendre part au concours.

A neuf heures, le Président-Fondateur de l'Association, accompagné des membres du Comité désignés pour composer les jurys spéciaux, était reçu officiellement par une députation des autorités.

La ville avait revêtu ses habits de fête; on remarquait dans les rues, sur les places, un mouvement inaccoutumé; des visiteurs arrivaient de toutes parts; la foule se pressait surtout aux abords de la vieille église de Saint-Aspais, où les orphéonistes se préparaient alors à chanter l'office divin.

La messe de l'Orphéon a été dite par une centaine de voix prises dans divers groupes, et sous la direction de M. E. Delaporte, avec un ensemble satisfaisant, malgré la diversité des éléments qui composaient le chœur. A l'issue de la messe, une quête au bénéfice de notre Caisse de secours et pensions a été faite par Mmes de Vincent et par d'autres dames, dont nous regrettons de ne pouvoir citer les noms.

A onze heures, les corps de musique et les Orphéons se réunissaient bannières déployées à l'embarcadère, dans l'ordre qui leur avait été indiqué. Quelques instants après, une salve d'artillerie annonçait que le cortège se mettait en marche, se dirigeant vers l'hôtel de la préfecture, où l'attendaient, pour le passer en revue, M. le Préfet, M. le Président Taylor, M. le général de Rillette, commandant le département, M. Drouin de Lhuis, représentant de Seine-et-Marne, le conseil général, les autorités municipales et MM. les membres des jurys.

La revue terminée, les Orphéons et les corps de musique se dirigèrent, les premiers vers le théâtre, les seconds vers la grande place, lieux qui leur avaient été désignés pour les concours. En tête des musiques, marchait l'excellente fanfare du 7e régiment de lanciers, qui, sur l'autorisation de M. le général et de M. le colonel Feret, avait bien voulu se mettre à la disposition des ordonnateurs de la fête.

Arrivé sur la place, le cortège pénétra, à travers une double haie de troupes de ligne dans la première enceinte du champ-clos, qu'entourait une foule immense : le jury prit place sur l'estrade, et son président, M. Klosé, donna le signal du concours.

Les prix ont été décernés dans l'ordre suivant :

1re division. — Musiques rurales.

Prix d'honneur. — Tableau donné par M. le ministre de l'intérieur, et médaille d'or offerte par le conseil-général; musique de Fontainebleau, chef M. Duquat.

1er prix. — Médaille de vermeil; musique de Batignolles, chef, M. Coret.

2e prix. — *Ex æquo*. Médaille d'argent, musiques de Melun et de Corbeil; chefs, MM. Berthet et Sourdillon.

Prix d'encouragement. — Médaille de bronze et gravures; musiques de Provins et de Meaux, chefs, MM. Voise et Gentil.

2e division. — Musiques rurales.

1er prix. — Médaille de vermeil et gravures; musique de Montereau, chef, M. Lelong.

2e prix. — *Ex æquo* Médaille d'argent; musique de Villeneuve-Saint-Georges et de Boissy Saint-Léger; chefs, MM. Charles de Bez et Duchamp.

Prix d'encouragement. — Médaille de bronze et gravures; musiques de Donnemarie et de Brunoy, chefs, MM. Bellaguet et Wolfinger.

En dehors des concours, deux médailles d'argent ont été offertes à divers titres; l'une à la musique de la Ferté-sous-Jouarre, l'autre à la musique de Melun.

Pour clore le concours, la fanfare du 7e lanciers, sous la direction de M. Bousquier, fit entendre une mosaïque de la *Favorite* et une fantaisie sur la *Norma*, sa belle execution lui valut une médaille d'or offerte par l'Association des Artistes Musiciens. Pendant le concours qui n'a pas duré moins de 4 heures, les Orphéons, également divisés en deux sections, les Sociétés chorales de Paris et les Orphéons de la province, entraient en lice dans la salle de spectacle devant un nombreux auditoire.

Le jury, présidé par M. Prumier, décerna les prix dans l'ordre suivant :

Section des Orphéons de province.

Prix d'honneur. — Médaille d'or, offerte par M. le Président de la République à celui des Orphéons de Seine-et-Marne, qui se distinguerait le plus dans le concours.

Orphéons de Meaux, dirigé par M. Torchet.

1er prix. — Médaille de vermeil; orphéon de Nemours, dirigé par M. Langlet.

2e prix. — Médaille en vermeil; Orphéon de Melun, dirigé par M. Berthet.

3e prix. — *Ex æquo*. Médaille d'argent; Orphéons de Sens et de Fontainebleau, dirigés par MM. Courageux et Duquat.

Prix d'encouragement. — Médaille de bronze; Orphéons de Lagny, dirigé par M. Desaint.

En dehors du concours, une médaille d'argent a été offerte à l'Orphéon de Villeneuve-l'Archevêque.

Section des Sociétés de Paris.

1er prix. — Médaille d'or; les Enfants de Lutèce, dirigés par M. Gobert.

2e prix. — Médaille de vermeil; la classe populaire de chant d'ensemble du Conservatoire, dirigée par M. Edouard Batiste.

3e prix. — Médaille d'argent; les Elèves de M. Foulon sous la direction de leur professeur.

4e prix. — Médaille d'argent offerte par le jury; les Enfants de la Seine dirigés par M. Etiard.

En général, les chœurs chantés par ces quatre derniers groupes, ont été supérieurement exécutés. Le public les a accueillis par des bravos prolongés. Les Enfants de Lutèce ont surtout produit beaucoup d'effet dans la *Saint-Hubert*, chœur de Laurent de Rillé.

A 5 heures, une nouvelle salve d'artillerie annonçait la distribution solennelle des prix; les Orphéons étaient venus se joindre aux musiques. Sur l'appel de l'un des membres du jury, les chefs des corps lauréats vinrent successivement aux applaudissements d'une foule sympathique, recevoir des mains de M. le préfet, les récompenses qu'ils avaient mérités. Après la distribution des médailles, M. le préfet ayant adressé aux concurrents quelques paroles chaleureuses, la fête se termina comme elle avait commencé, dans l'ordre le plus parfait.

Rien n'est plus beau, plus touchant que ces pacifiques démonstrations à ciel ouvert. L'Association, outre les éléments d'avenir qui lui sont propres et que nous avons fait ressortir dans maintes circonstances, trouvera, en se maintenant à la tête de ces manifestations artistiques, des moyens d'étendre de plus en plus son action bienfaisante sur l'art et sur les Artistes. Un jour viendra où chaque ville de

France aura son Orphéon particulier et sa Société philharmonique. Alors les arts offriront à l'activité du peuple un aliment plus sain et plus choisi; sous leur influence, les mœurs publiques se modifieront et s'amélioreront, une noble émulation tiendra l'intelligence en éveil, et l'enseignement sera puissamment secondé par l'appât de ces récompenses publiques, devenues l'objet de la louable ambition des Artistes. Les concerts, les festivals, les concours, les messes se multiplieront de toutes parts sous les auspices de l'autorité, et ces solennités brilleront d'un éclat dont il est facile de se faire une idée lorsqu'on songe à la richesse et au nombre des éléments dont l'Association pourra disposer. Par ces faits, l'art prendra des proportions dignes de lui et de sa mission dans le monde, il resserrera les liens sociaux en apprenant aux hommes à se connaître et à s'aimer, et ainsi s'accomplira l'œuvre de la musique considérée au point de vue supérieur de la morale et de la civilisation moderne.

Cette année, comme les années précédentes, l'Association a fêté la patronne des Artistes Musiciens.

Le samedi 22 novembre 1851, jour de Sainte-Cécile, la messe en *ut* d'Haydn a été exécutée dans l'église Saint-Eustache par plus de 300 Artistes, tant instrumentistes que chanteurs. Notre collègue, M. Tilmant, avait accepté cette fois encore avec empressement la mission de diriger l'orchestre, et M. de Garaudé avait bien voulu se charger de présider à l'étude des chœurs. Les soins et le zèle de ces deux éminents Artistes n'ont pas peu contribué à la perfection qui a signalé à un si haut degré l'exécution de l'œuvre de Haydn : les solos ont été chantés par Mlle Lefebvre, de l'Opéra-Comique, Mmes Printemps et Baron, et MM. Jourdan, Coulon et Adam. Les masses instrumentales étaient formées de l'orchestre de l'Opéra-Comique, de quelques Artistes du théâtre Italien, du troisième Théâtre Lyrique, du Gymnase et de l'Ambigu-Comique. La partie vocale se composait des chœurs de l'Opéra-Comique, de la classe de M. Batiste, des dames des chœurs de l'Opéra et des Enfants de Saint-Eustache, de Saint-Roch et des Blancs-Manteaux, que MM. Hurand, Masson et Delahaye, maîtres de chapelle de ces églises, s'étaient empressés de mettre à la disposition de la Commission.

Remercions ici nos dames patronnesses et quêteuses, MM^mes de Saint-Brice, Zimmerman, Panseron, Alard, Henri Gauthier, Massart et Mlle Thérèse Jaurès. Ces dames se sont acquittées de leur tâche délicate avec une bonne grâce parfaite.

Comme d'habitude, en pareille circonstance, et nonobstant une concurrence fâcheuse, la foule avait envahi les vastes nefs de Saint-Eustache. Le profond recueillement dont elle était pénétrée témoignait assez éloquemment de la puissance de l'art sur les âmes, et le résultat des quêtes a donné une nouvelle preuve que les pures impressions qui en découlent fécondent dans les cœurs les sentiments généreux et en font jaillir les bonnes œuvres. La recette de la messe s'est élevée au chiffre de 2,737 fr. 95 c. Une somme de 50 francs nous a été adressée par M. le ministre de l'intérieur, et notre bienfaitrice, madame la duchesse de Narbonne, empêchée d'assister à la cérémonie par une grave indisposition, nous a envoyé 60 francs pour son offrande. Ajoutons qu'à la dernière répétition générale, qui avait attiré dans l'église un certain nombre de curieux, une collecte, provoquée par quelques-uns de nos collègues, et recueillie par M. Adam et la gracieuse Mlle Lefebvre, avait produit une somme de 28 fr. 50 c.

Des invitations avaient été adressées par le Comité au Président et au Vice-Président de la République, à M. le ministre de l'intérieur, aux ambassadeurs des puissances étrangères, à M. le préfet de la Seine, à MM. les maires des douze arrondissements de Paris, à M. le directeur des Beaux-Arts, en un mot à toutes les notabilités civiles, militaires, religieuses, scientifiques, artistiques et littéraires.

Nous sommes heureux de pouvoir vous annoncer que notre collègue M. Ambroise Thomas, de l'Institut, a bien voulu se charger d'écrire la messe qui sera exécutée à la Sainte-Cécile de 1852.

Empressons-nous d'adresser nos actions de grâces à M. le curé Gaudreau à qui notre œuvre est déjà si redevable, et qui nous montre toujours le même empressement et la même bienveillance. Remercions aussi notre bon pasteur, Monseigneur l'archevêque de Paris, qui continue à nous favoriser de sa haute protection et de ses honorables sympathies. Toute la sollicitude de l'illustre prélat est acquise, vous le savez, à nos institutions de bienfaisance. Voici ce qu'il dit dans son admirable mandement sur la Charité, en s'adressant aux Associations de tout genre qui fonctionnent dans Paris :

« Soyez bénis, vous tous qui trouvez votre » bonheur à visiter les pauvres, à recueillir des » enfants abandonnés, à instruire les uns de » leurs devoirs, à diriger les autres dans leur » apprentissage, à moraliser les jeunes ouvriers, » à payer le loyer de ceux-ci, à acquitter les » dettes de ceux-là, à réhabiliter les mariages » illégitimes, à consoler les familles éprouvées, » à porter des secours aux indigents, à essuyer » enfin les larmes de toutes les infortunes. »

A vous, mes chers Camarades, à vous une part de ces bénédictions qui de la chaire pastorale sont tombées naguères sur la grande cité comme une rosée bienfaisante sur une terre en travail.

Quelque temps après la messe de Sainte-Cécile, le Cercle Musical, présidé par notre collègue M. Charles Debez, a organisé dans l'église de la Madeleine, avec le concours de votre Comité, une messe de *Requiem* composée par M. Deldevez, en mémoire de son professeur M. Habeneck aîné. L'orchestre était dirigé par notre collègue M. Georges Bousquet, et les chœurs, composés de 25 élèves de la classe populaire du Conservatoire et des enfants de la Madeleine, par notre collègue M. Edouard Batiste. M. l'abbé De Guerry a prouvé dans cette circonstance qu'il était toujours animé pour l'Association de ces excellents sentiments dont elle a reçu jadis tant et de si précieux témoignages. Mme la comtesse d'Andlau, Mmes Debez, Panseron, Klein, Richard, Devilliers, Mme la baronne Ernouf et Mlle Charlotte de Malleville ont rempli les fonctions de dames quêteuses avec cette grâce et cette distinction qui leur sont familières. La messe de *Requiem* de M. Deldevez a produit une recette de 700 fr. dont le Cercle Musical a fait l'abandon intégral à l'Association des Artistes Musiciens.

Non dans le but de réaliser un bénéfice en argent, bénéfice que les circonstances rendaient pour ainsi dire impossible, mais plutôt pour continuer une œuvre d'art trop long-temps interrompue, votre Comité s'est déterminé à organiser dans notre salle quatre concerts à orchestre, pour lesquels M. le ministre de l'intérieur et le Président de la République lui-même nous ont adressé une somme à titre d'encouragement. L'exécution de ces quatre concerts n'a rien laissé à désirer, grâces aux soins et à l'habileté de M. Georges Bousquet; grâces aussi à l'exactitude, au zèle et surtout au talent des Artistes qui composaient l'orchestre; grâces enfin aux virtuoses distingués qui se sont fait entendre dans ces quatre soirées remarquables.

Les morceaux exécutés par l'orchestre sont la vingt-deuxième et la trentième symphonie de Haydn; la symphonie en *sol* de Weber; des fragments de la symphonie en *mi* de M. Lavainne, compositeur distingué de Lille; les ouvertures du *Mariage de Figaro* de Mozart; de l'*Hôtellerie Portugaise* de Cherubini; de *Stratonice* de Méhul et de *Démophon* de Vogel. Il est de notre devoir de remercier ici Mme Lefébure Wely, qui a supérieurement chanté l'air de la *Fée aux Roses*; Mme Léonard qui, donnant lieu à un rapprochement plein d'intérêt, s'est fait entendre dans la romance de la *Nina* de Dalayrac et dans la scène de la *Nina* de Paësiello. Mlle Rossignon, M. Wartel, M. Bonnehée; MM. Jubelin, Boulanger, Sautot et de Beauprê, qui tous ont bien voulu mettre leur talent au service de votre Comité.

Remercions aussi Mme Massart et Mlle Charlotte de Malleville qui ont dit, la première, un concerto de Mendelshon et le concerto en *mi b* de Beethoven, avec cette supériorité d'exécution que vous lui connaissez, et, la seconde, le concerto en *ré mineur* de Mozart avec une grande puissance de sentiment et d'expression. N'oublions pas MM. Léonard, Bazzini et Maurin, violonistes hors ligne; MM. Chevillard, Lefébure Wely et Léon Magnier, Artiste auquel nous avons été heureux de prêter personnellement notre concours.

Outre ces quatre concerts, deux matinées de musique de chambre ont été données par votre Comité les 28 mars et 2 mai 1852. On a entendu dans la première de ces matinées organisée par notre collègue M. Massart, le sixième quatuor de Beethoven, exécuté par MM. Massart, Llorens, Chéri et Jacquard; un concerto de piano de Sébastien Bach, exécuté par Mme Massart; une grande sérénade de Mozart pour instruments à vent, un solo de violon par Mlle Urso, élève de M. Massart; enfin deux chœurs par les élèves de notre collègue Batiste.

Le programme de la deuxième matinée organisée par notre collègue Gouffé était ainsi composé : *Quintetto* d'Onslow, par MM. Rignault, Guerreau, Casimir Ney, Lebouc et Gouffé; — *Trio* de Beethoven, par Mlle Louise Mattmann, MM. Guerreau et Lebouc; — *Sonate de Corelli*, pour violon et basse, exécutée sur le violoncelle et la contre-basse par MM. Lebouc et Gouffé; — *Andante* variée de Blanchard, par MM. Casimir Ney, Guerreau, Blanc et Lebouc. Enfin, *Bagatelle* de Beethoven et *Air* varié de Haëndel pour piano, exécuté par Mlle Louise Mattmann; remercions encore MM. Triébert, Garimond, Klosé, Parès, Urbin, Bonnefoy, Jancourt et Espaignet qui ont concouru à ces deux matinées. Ajoutons que depuis le 1er janvier 1851 jusqu'au 31 mars 1852, la location de notre salle de concerts a produit une somme de 2,695 fr.

Les jeudi et vendredi-saint, 8 et 9 avril dernier, deux grands concerts ont été donnés au Jardin-d'Hiver par les Associations réunies des Artistes Musiciens et des Artistes Industriels.

Ces concerts n'ont pas produit ce qu'on était en droit d'en attendre; néanmoins les recettes ont excédé les dépenses. Plusieurs morceaux de la messe de Sainte-Cécile, arrangés pour musique militaire par M. Klosé ont été exécutés, sous la direction de ce dernier, par les musiques du 3e léger, du 14e, du 42e et du 58e de ligne, du 1er et du 7e lanciers; des chœurs religieux ont été chantés, le vendredi, par la Société chorale populaire du Conservatoire, sous la direction de M. Batiste; le jeudi, par des députations des Sociétés des Enfants de Lutèce, des Enfants de Paris, de l'Union Wilhemienne, des Enfants de la Seine réunies au nombre de 200 chanteurs sous la conduite de M. Delaporte.

Mlles Montigny, Rouvroy et Aublet, MM. Grignon fils, Lourdel, Raymond, Schlosser ont chanté les solos.

MM. Amédée Arnault et Viault ont tenu l'orgue.

Le Comité, au nom de l'Association tout entière leur en témoigne ici toute sa reconnaissance.

Quelques jours après, le 25 avril dernier, une fête de jour a été donnée dans le même établissement sous le nom de fête du Printemps, au profit des Caisses de secours

1° De la Société des Auteurs et Compositeurs;
2° De l'Association des Artistes Dramatiques;
3° De l'Association des Artistes Musiciens.

La beauté, la jeunesse et le talent ont fait au public les honneurs de cette fête.

La Commission d'organisation se composait de MM. Anicet-Bourgeois, Ambroise-Thomas, Langlé, Marc-Michel, Brisebarre, baron Taylor, Derval, Provost, Mocker, Berthier, Debez, Panseron, Henri Gauthier et Devaux.

Nous avons trouvé chez M. Frottin, maire du 1er arrondissement, dans lequel est situé le Jardin-d'Hiver, une bienveillance et un appui dont nous sommes profondément reconnaissants.

La liquidation de cette opération n'est point encore entièrement terminée; cependant, on peut dès aujourd'hui prévoir que chacune des associations bénéficiaires, encaissera plus de 500 fr.

Nous regrettons de ne pouvoir citer ici les noms de tous les comédiens et de toutes les charmantes actrices dont le concours a été si brillant et si gracieux : nous leur adressons collectivement nos remerciements sincères.

Le 9 de ce mois, une messe en musique composée par M. Coqterre, chef de musique au 1er carabiniers, a été exécutée à Versailles par les artistes du théâtre, la musique des carabiniers et l'Orphéon de cette ville : Mme la comtesse de Ravel et Mme Mavet, nos dames quêteuses, ont recueilli une somme de 215 fr.

Enfin, le 10 du présent mois, à l'occasion de la grande fête de la distribution des aigles, le *Kyrie*, le *Sanctus* et l'*O Salutaris* de la messe de Sainte-Cécile de M. Ad. Adam, arrangée par M. Klosé, ont été exécutés par plus de 1500 musiciens militaires. Ce formidable orchestre était composé des 31 musiques de la division ; voici quelles étaient ces musiques :

	Chefs, MM.
1e — Élèves du Gymn. militair.	Loustalot.
2e — Musiq. de la Garde Répub.	Paulus.
3e — Musiq. du 2e rég. du génie.	Bousquier.
4e — 3e de ligne	Ernst.
5e - 6e —	Bonhomme.
6e — 13e —	Moreau.
7e — 19e —	Nicoud.
8e — 28e —	Sourilas.
9e — 31e —	Couard.
10e — 33e —	Raffara.
11e — 37e —	Guiva.
12e — 38e —	Diard.
13e — 43e —	Boudier.
14e — 44e —	Borderieux.
15e — 49e —	Diouras.
16e — 51e —	Douard.
17e — 56e —	Lanulle.
18e — 58e —	Zwerzina.
19e — 72e —	Blanckmann.
20 — 3e léger	Kientz.
21e — 6e —	Ponsignon.
22e — 15e —	Wilhem.
23e — 19e —	Quantin.
24e — 1er lanciers	Creton.
25e — 7e —	Bousquier.
26e — 1er carabiniers	Coqterre.
27e — 2e —	Gariel.
28e — 6e cuirassiers	Sax.
29e — 7e —	Ferminet.
30e — 12e dragons	Raffara.
31e — 7e artillerie	Buot.

M. le ministre de la guerre, en s'adressant à notre Président, a compris que l'Association seule pouvait en aussi peu de temps grouper et harmoniser les éléments nécessaires à une pareille exécution.

MM. le baron Taylor, Ad. Adam et Klosé se sont multipliés. — Au reste, nous sommes heureux de le reconnaître, la bonne volonté qu'ils ont rencontrée chez nos camarades de l'armée, les a puissamment secondés dans leur travail difficile et précipité.

Nous avons eu d'autres projets encore : à Paris, à Saint-Cloud, à Londres, à Poitiers, à Rheims, à Châlons-sur-Marne, à Dunkerque, à Nantes, à Dieppe, à Rouen, des fêtes ont été tentées, mais n'ont pu être suivies de réalisation ; plus d'une fois nous avons dû reculer devant des obstacles qu'il n'a pas dépendu de nous de tourner ou de franchir.

Ici se termine, mes chers Camarades, l'exposé des opérations de votre Comité pendant l'exercice qui vient de s'écouler. Nous en soumettons les détails et l'ensemble à votre examen et à vos appréciations, avec cette franchise et cette tranquillité que donne la conscience d'un devoir accompli.

Il ne nous reste plus qu'à jeter un coup-d'œil rapide, mais attentif, sur quelques chiffres importants. Certains esprits positifs qui ne saisissent la vérité que lorsqu'elle s'appuie sur des résultats matériels, que lorsqu'elle est attestée par des faits, y trouveront la preuve sensible que nos espérances et nos prévisions n'ont rien d'aléatoire et d'incertain; qu'au contraire, elles portent en elles-mêmes le cachet de l'évidence et de la certitude la plus entière.

Les cotisations de Paris et de la province, rentrées pendant le cours de l'année 1850, avaient atteint le chiffre de..... 16,126 75

chiffre qui constatait sur 1849, une augmentation de 5,000 fr.; eh bien, les cotisations perçues en 1851, se sont accrues dans une proportion plus forte encore : elles se sont élevées, pour Paris, à..... 13,414 35
et pour la province, à..... 8,585 15

Ce qui constitue un total de.... 21,999 50

Ce total constate une augmentation de 5,872 fr. 75 c. Pendant les trois premiers mois de cette année 1852, le chiffre des cotisations a continué sa progression ascendante, il s'est élevé, pour Paris, à..... 4,967 »
pour la province, à..... 2,649 25

Total..... 7,616 25

La moyenne du trimestre de l'an dernier n'était que de 5,499 fr. 87 c.

Le total des recettes de 1851 a surpassé celui de 1850, de..... 11,745 45
il s'est élevé à..... 53,925 73

La contre-partie de l'accroissement des recettes, c'est l'augmentation relative dans les secours, les pensions et les dons de toute nature : ainsi, en 1850, le total des secours et pensions payés par l'Association, sans y comprendre les secours pris sur les fonds de la loterie, n'était que de..... 7,544 »
en 1851, il a plus que doublé; il s'est élevé à..... 15,056 55

4,319 fr. 75 c. ont été distribués en secours et pensions, depuis le 1er janvier jusqu'au 31 mars 1852.

Outre cette augmentation dans les secours et pensions, amenée par l'accroissement des recettes, nous avons pu payer les frais de loyer, de décoration et d'ameublement de notre salle de concerts, et acheter, depuis le 1er janvier 1851, 895 fr. de rentes pour une somme de 18,327 fr. 45 c.

L'an passé, la liquidation de la grande loterie d'un million n'étant pas entièrement terminée, nous n'avons pu vous citer le total de nos rentes que d'une manière approximative. Nous sommes en mesure aujourd'hui de vous le faire connaître d'une manière exacte et positive.

A l'heure qu'il est, si la conversion des rentes 5 p. °/o n'avait pas été décrétée, l'Association des Artistes Musiciens posséderait 13,835 fr. de rentes, dont 13,215 fr. en 5 p. °/o et 620 en 3 p. °/o.

Le décret concernant le 5 a fait subir à la rente une dépréciation d'un dixième; donc, au chiffre 13,835 fr. il faut substituer celui de 12,514 fr. 50 cent.; tel est aujourd'hui le total de nos rentes.

Il ne nous appartient pas d'apprécier ici la mesure de la conversion dans la généralité de son application; nous croyons, puisqu'elle a été prise, qu'elle était réclamée par l'intérêt général du pays; cependant, nous ne pouvons nous empêcher de déplorer l'atteinte grave qu'elle nous a portée : la rente de l'Association, c'est le pain du malheureux, le médicament du malade, le soutien du vieillard, de la veuve et de l'orphelin; elle ne peut être identifiée, confondue avec la fortune du rentier; assimilée aux revenus du capitaliste. Nous basant sur ces considérations, qui ne sont pas sans valeur à nos yeux, nous avons cru devoir adresser nos réclamations à l'autorité; nous savons, et nous en sommes fiers, que l'existence de notre institution est intimement liée à celle de la France; nous savons que nos destinées sont solidaires des destinées de la Patrie; aussi, ce que nous sollicitons, ce n'est pas d'échapper, soit par exception, soit par privilège, à la loi qui, nous le comprenons, doit être générale dans ses commandements comme elle l'est dans ses garanties : mais, c'est d'obtenir de l'État soit un don, soit une indemnité qui balance ou au moins atténue l'énorme perte que nous avons éprouvée; notre voix a été entendue, tout nous fait espérer que notre demande ne restera pas sans résultats.

La réduction de la rente devait amener nécessairement, on une diminution dans les secours, ou un abaissement proportionnel du chiffre de la pension; d'un côté, il eût été fâcheux, comme l'a fort bien fait voir notre vice-président, M. Édouard Monnais, de descendre la pension au-dessous de 300 fr., ce chiffre nous paraissant répondre à l'extrême minimum des besoins de la vie; de l'autre, il eût été pénible de fermer l'oreille aux demandes de secours qui nous arrivent de toutes parts, quand déjà nous regrettons de ne pas faire assez pour ceux qui souffrent. Pendant que chacun de nous réfléchissait sur cette question importante afin d'apporter dans le débat le fruit de ses méditations particulières, la mort, sans laquelle nous comptions, vint malheureusement résoudre le problème. Trois de nos pensionnaires, MM. Lavocat, Catin-Chaine de Paris et Bouhoure de Toulouse expirèrent presque simultanément. Il fut unanimement décidé qu'on attendrait, pour nommer aux pensions vacantes, que le travail et le temps, sinon l'indemnité que nous espérons, aient réparé la perte de notre fortune commune; de cette manière, le chiffre de la pension sera conservé, et les secours accordés ne subiront pas de diminution.

Un reproche qu'on adresse quelquefois, non seulement à votre Comité, mais encore aux Comités des Artistes Dramatiques et des Artistes Peintres, Architectes, Sculpteurs, Graveurs et Dessinateurs, c'est de ne pas répartir équitablement les pensions entre Paris et les départements. Les Artistes de province qui formulent ce grief le font injustement, le document qui suit en fournit la preuve.

Tableau des pensions que paient, dans les villes de province, par l'intermédiaire de MM. les maires, les trois Associations des Artistes Dramatiques, des Artistes Peintres et des Artistes Musiciens :

A Agen	120 fr.
A Amiens	306
A Besançon	150
A Bordeaux	372
A Avignon	200
A Dunkerque	120
A Dieppe	306
Au Hâvre	366
A Lyon	1,434
A Marseille	1,568
A Nantes	386
A Nancy	300
A Nevers	200
A Orléans	300
A Nismes	186
A Pau	200
A Poitiers	186
A Rouen	730
A Rochefort	186
A La Rochelle	186
A Saintes	186
A Sarlat	186
A Sens	186
A Strasbourg	300
A Toulouse	558
Total	9,218

Il résulte du tableau qui précède, que les trois Associations payent à titre de pensions, dans vingt-cinq villes importantes, un total de 9,218 f.

Vous savez, mes chers Camarades, qu'une nouvelle loterie de 600,000 fr., dite Loterie nationale des Lettres et des Arts, a été organisée au profit des six Associations : 1° des Auteurs et Compositeurs dramatiques; 2° des Gens de lettres; 3° des Artistes Dramatiques; 4° des Musiciens; 5° des Peintres; 6° des Inventeurs et Artistes Industriels.

L'organisateur, vous le connaissez; c'est notre Président, M. le baron Taylor.

Comme virent autrefois les Hébreux sous la verge de leur législateur, sourdre de fraîches eaux des stériles rochers de l'Horeb, nous, les Artistes, qui sommes aussi le peuple de Dieu, et qui marchons comme eux vers une terre promise, nous avons vu, sous les mains fécondes de M. Taylor, jaillir des Loteries, jadis objet de scandale, de désespoir et de ruine, des sources abondantes de fortune, de consolations et de bienfaits.

N'oublions pas que nous devons aux Loteries, une large part de notre capital, et que ce riche filon ouvert au profit des Artistes par notre Président, est loin d'être épuisé.

La Commission de surveillance dont M. le baron Taylor est Président, se compose :

Pour les Auteurs et compositeurs dramatiques, de MM. Anicet Bourgeois et Lockroy.

Pour les Gens de Lettres, de MM. Achille Comte et Celliez.

Pour les Artistes Dramatiques, de MM. Samson et Derval.

Pour les Artistes Musiciens, de MM. Charles Debez et Adolphe Adam.

Pour les Artistes Peintres, Sculpteurs, Architectes, Graveurs et Dessinateurs, de MM. Marchand et Dumont.

Pour les Inventeurs et Artistes Industriels, de MM. le baron Taylor et Etienne Blanc.

M. Bolle-Lasalle a été chargé de l'administration de cette nouvelle Loterie, à laquelle M. le duc de Luynes, cet amateur éclairé des arts, ce protecteur généreux des Artistes, a souscrit pour 100 fr. de billets.

Nous n'avons que des louanges et des remerciments à adresser à nos Conseils médical et judiciaire. Tout le monde a fait son devoir avec autant de zèle que de désintéressement.

Nous sommes en instance, mes chers Camarades, pour obtenir du Gouvernement, que notre institution soit reconnue comme établissement d'utilité publique. Nos statuts vont être soumis à l'approbation du Conseil d'Etat, qui, sans aucun doute, fera pour nous ce qu'il a déjà fait pour les Artistes dramatiques. Nous espérons que cette année ne s'écoulera pas sans que soit rendue l'ordonnance qui fait l'objet de notre demande; aussi, nous engageons les Artistes sans fortune, qui, jusqu'à présent, soit par négligence, soit par toute autre cause, n'auraient point encore fait acte d'adhésion à l'Association, à se hâter de le faire: plus tard, selon toute probabilité, il sera exigé d'eux un premier versement de 30 francs; et ce versement sera de toute justice, car il trouvera de larges compensations dans les garanties offertes à l'impétrant, d'une part, par l'autorisation et la reconnaissance du Gouvernement; de l'autre, par la fortune acquise de l'Association.

Nous en étions ici de notre travail, quand nous avons appris la perte douloureuse qui vient d'atteindre votre Comité dans la personne de l'un de ses membres les plus exacts, les plus utiles et les plus dévoués.

M. Joseph-Henri-Pascal Taskin, né à Versailles le 24 août 1779, fils de Pascal Taskin, facteur de pianos de Louis XV et de Louis XVI, membre de l'Athénée des Arts, de la Société Académique des Enfants d'Apollon, du Grand Orient de France, du Comité de l'Association des Artistes Musiciens, a cessé de vivre presque subitement, le mardi 4 mai 1852, vers 11 heures du soir, à l'âge de 73 ans.

Taskin était un de ces Artistes choisis qui font peu de bruit, mais font beaucoup de bien; sa modestie égalait son talent. Doué d'une intelligence élevée, d'un esprit droit, d'un caractère égal, d'un cœur d'or, il ne sacrifia jamais aux dieux du jour, et le culte qu'il professait pour l'art, demeura constamment digne de son suprême objet. Taskin avait conservé dans sa gaie et verte vieillesse toute la candeur et toute la sensibilité du jeune âge; philanthrope éclairé, professeur consciencieux, artiste convaincu, heureux des services qu'il pouvait rendre aux autres, il fut aimé et estimé de tous, sa mort a été douce et calme comme sa vie; la tombe s'est refermée sur lui, mais son souvenir vit et vivra long-temps dans nos cœurs. Votre Comité n'a pu être prévenu assez à temps pour accompagner officiellement Taskin à sa dernière demeure, et jeter sur sa cendre un éternel adieu; mais cet adieu, il le lui adresse devant vous, mes chers Camarades, il le joint au vôtre dans toute l'effusion de ses regrets.

Nous placerons ici quelques considérations qui ne nous paraissent pas sans quelque utilité, elles seront courtes comme nous l'imposent du reste les limites que nous nous sommes tracées.

Les Associations d'Artistes, et particulièrement la nôtre, mes chers Camarades, ont devant elles une large carrière à fournir. Elle est grande et salutaire, la mission que notre œuvre est appelée à remplir ici-bas. Pénétrez-vous bien de cette vérité, comprenez-en bien l'importance. Tout ce qui tend à dégager l'idée pure, la pensée mère de l'Association des notions mesquines, vagues ou même fausses qu'on a pu s'en faire jusqu'à ce jour, ne saurait être oiseux ou inutile. C'est une de nos convictions, que mieux l'Association sera comprise plus on lui consacrera de forces, et plus elle éveillera de sympathies.

Notre Association n'est point une sorte d'opération de tontine entre les individus qui la composent; gardez-vous bien de la considérer ainsi; elle domine ces combinaisons comme le dévouement domine l'intérêt; comme l'amour domine l'égoïsme. Toutes ces sociétés de prévoyance purement individuelle, avec lesquelles il ne faut pas nous confondre, expirent toujours avec le dernier survivant des co-associés, ne laissant après elles qu'un héritage particulier qui en démontre en quelque sorte le néant et le peu de moralité. Nous, ce que nous voulons, ce n'est pas seulement nous assurer mutuellement un soutien, c'est encore, c'est surtout élever sur les bases tracées par notre fondateur un monument qui puisse servir d'abri à nous et aux Artistes qui viendront après nous. Songez-y: les hommes passent, les institutions demeurent; elles sont les liens qui rattachent les générations entre elles. Pourquoi toutes les tentatives qui ont été faites depuis la loi du 22 août 1790, décrétée par l'Assemblée constituante, jusqu'à ce jour, pour organiser les secours et l'assistance publics sont-elles restées impuissantes et stériles? C'est qu'elles ne faisaient rien pour l'avenir; c'est qu'elles n'établissaient aucune solidarité entre les temps présents et les époques futures; c'est, en un mot, qu'elles ne traçaient pas le plan d'une institution durable, ainsi que l'ont fait nos législateurs. En immobilisant notre capital, et en ne laissant aux besoins actuels que la disposition de notre rente, ils ont concilié les exigences du présent avec celles de l'avenir; ils ont assuré l'assistance au malheur, et en même temps créé une fortune insaisissable à la grande famille des Artistes Musiciens.

Il est clair que nous n'arriverons pas à ce magnifique résultat de doter notre pays d'une institution salutaire, sans de grands travaux et de grands sacrifices; mais, vous le savez, on n'édifie pas sans matériaux. Nous bénissons nos pères quand nous songeons aux conquêtes qu'ils nous ont léguées; faisons en sorte que nos enfants nous bénissent de même en recueillant un jour le fruit de nos labeurs.

Ce n'est pas immédiatement, c'est graduellement, c'est insensiblement qu'on peut atteindre un but si élevé, et le mode d'action déterminé par nos premiers fondateurs décèle, vous le reconnaîtrez, la plus pure charité, la plus haute intelligence et la plus pratique sagesse.

Pour tirer de nos principes et pour hâter le développement des germes féconds qu'ils contiennent, nous avons besoin du concours de tous. L'œuvre est si immense, que le nombre des travailleurs ne saurait être trop grand; elle est si belle, que leur participation ne saurait être trop active ni trop dévouée. Loin de nous l'étroite pensée de restreindre de nos vœux le nombre de ceux qui, en concourant aux progrès de l'Association, auront acquis des droits à la jouissance de ses bienfaits. Nous désirons au contraire que notre institution étende son égide protectrice sur tous les Artistes Musiciens de la France. Que les intérêts particuliers ne s'alarment pas; ils ne sauraient être justes et légitimes qu'à la condition d'être en parfaite harmonie avec l'intérêt général. D'ailleurs, dans nos opérations, plus la base est large et plus elle est favorable. Ne repoussons pas le bénéfice que nous assure la loi des grands nombres, loi par laquelle le calcul des probabilités présente des résultats d'autant plus exacts et plus sûrs qu'il spécule sur une plus grande quantité de faits. Les demandes de secours et pensions augmenteront, cela est vrai, avec le nombre des sociétaires; mais, soyez-en bien convaincus, nos ressources s'accroîtront dans de plus larges proportions que nos besoins.

Ce que nous venons de dire est encore imparfaitement compris de la masse des Artistes; mais de jour en jour la lumière se fait, et si quelques hommes, heureusement en bien petit nombre, nous sont restés défavorables; si, guidés par un intérêt mal entendu, quelques autres se sont groupés avec hostilité autour des premiers, il ne faut pas nous en émouvoir. Cela peut-être excitera nos regrets, mais n'éveillera jamais nos craintes. D'ailleurs, tout ce que Paris, tout ce que la France compte de véritables illustrations artistiques, scientifiques ou littéraires; tout ce qui produit, tout ce qui crée, tout ce qui féconde dans le vaste domaine de la pensée, est entièrement dévoué à nos institutions.

Avant-hier, 15 mai, a eu lieu le banquet annuel des Comités réunis, banquet dont le but est non seulement de fêter le fondateur, mais encore de célébrer la fondation des Associations. Cette fête intime, présidée par la Société des Artistes Peintres, dans la personne de M. Adrien Dauzats, a présenté le spectacle touchant d'une immense famille assise autour de la table paternelle.

M. Adrien Dauzats, au nom des Peintres, a porté le premier toast au Président Taylor, au savant, à l'archéologue, au voyageur, à l'artiste, au fondateur des Associations. M. Tessier, au nom des Inventeurs; M. Edouard Monnais, au nom des Musiciens; M. Francis Wey, au nom des Gens des Lettres; M. Anicet Bourgeois, au nom des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, et enfin M. Samson, au nom des Artistes Dramatiques, ont successivement pris la parole; tous, ils ont exprimé de nobles pensées, éveillé de grandes espérances, rappelé d'illustres souvenirs. M. Taylor a répondu à ces divers toasts avec cette éloquence du cœur qui entraîne et qui séduit.

Nous voudrions que tous les Artistes pussent assister à ces agapes fraternelles; comme nous, ils en sortiraient plus forts, plus convaincus, plus confiants, plus dévoués à l'œuvre de l'Association. Il est beau, il est consolant, en effet, de voir l'Industrie, les Lettres et les Arts, dans la personne de leurs plus illustres représentants, se grouper dans un même élan de tendresse et de reconnaissance autour de l'homme qui leur a ouvert une nouvelle carrière, de l'homme qui en est le centre, de l'homme qui en résume, qui en personnifie la puissante unité.

Je vous ai dit, et vous vous le rappelez sans doute, qu'un beau portrait du baron Taylor, peint par M. Charles Lefebvre, du Comité des Peintres, ornait, l'année dernière, la salle de notre banquet; ce portrait, que vous avez pu voir et apprécier au salon de cette année, a été reproduit par la lithographie. Les Comités ont confié cette reproduction à l'habile crayon de M. Léon Noël; c'est un service rendu aux Artistes. Aujourd'hui, il nous est possible à tous, moyennant une modique somme, de posséder chez nous, dans notre intérieur, à notre foyer, les traits de l'homme bienfaisant qui nous a consacré sa vie. Ce portrait sera le plus beau, le plus utile ornement de nos demeures; il nous dira dans la prospérité: souvenez-vous que vous avez des frères malheureux; dans l'adversité, il nous rappellera que nous ne sommes point isolés ici-bas, qu'une providence terrestre veille sur nous; en un mot, qu'il existe une institution dont le devoir, dont le bonheur est de nous consoler, de nous assister, de nous secourir et de nous sauver.

Ce portrait, vous l'avez vu, il est exposé à l'entrée de cette salle, et vous l'avez trouvé ressemblant, n'est-il pas vrai, mes chers Camarades, il l'est, en effet, et plus encore que vous ne le supposez: il se livre, comme celui dont il est la fidèle image, au bénéfice des Associations.

Nous voici arrivés, mes chers Camarades, au terme de notre tâche, il nous reste une crainte: celle de n'avoir pas rendu justice à tous, celle de ne vous avoir pas signalé tous ceux qui ont acquis des droits à notre reconnaissance; mais, si notre mémoire a été infidèle, notre cœur n'a rien oublié; nous les confondons tous dans un même souvenir et dans une même pensée, pour leur adresser nos félicitations sincères et nos vifs remerciements.

Quant à vous, notre cher Président, qui ne vivez plus pour vous-même, quant à vous, pilote dévoué, qui ne quittez le gouvernail que pour courir au compas ou à la voile, et qui ne vous arrêterez dans votre rude labeur, que lorsque votre cher équipage aura touché le port, soyez béni pour le bien que vous faites. Les Artistes, vos enfants, ne sont pas des ingrats; si leur vœu le plus ardent est exaucé, et il le sera, Dieu vous accordera des jours nombreux, il vous permettra d'achever votre œuvre; « car, » pour le bonheur des uns et pour l'exemple de » tous, comme l'a noblement exprimé notre » maître, Samson, une longue vie est due à » ceux qui la remplissent de si bonnes œu- » vres. »

REVUE CRITIQUE.

Etudes pour le piano par Mme la comtesse Agénor de Gasparin.

Comme quelques célèbres chanteurs qui sont devenus riches, titrés, favoris et presque ministres, tels que Rizzio, Farinelli, plusieurs actrices, cantatrices, ont pris rang aussi parmi les favorites de l'amour, de la fortune, des grands qui les ont épousées. De nos jours, ce sont les dames titrées qui se font elles-mêmes artistes, virtuoses, auteurs, compositeurs, etc. Dans celles qui tiennent la plume d'une manière remarquable, on peut citer Mme la princesse de Belgiojoso, qui, excellente musicienne, sait unir la pensée ascétique, sur les pères de l'Église, au style piquant et léger du moraliste-critique. Le talent de Mme la baronne Dudevant n'a pas besoin d'être *élogié*, comme dirait notre vieux Montaigne : son appréciation est faite chaque jour par ses innombrables lecteurs. Les comtesses d'Agoult et de Merlin se sont faites également écrivains, artistes. Mlle de Nesselrode, comtesse de Kalergi, dit sur le piano la musique classique de nos grands maîtres, en musicienne de profession. Mme la vicomtesse de Grandval, naguère Mlle de Reiset, cantatrice en style de Mme Damoreau, compose sonates, duos, trios, quatuors, quintettes pour instruments à cordes ou à vent et pour piano, qu'elle exécute délicieusement elle-même sur ce dernier instrument. Voici venir de plus, et pour compléter cette pléiade musicale, artistique et nobiliaire tout à la fois, Mme la comtesse Agénor de Gasparin, qui a composé trois études pour le piano qu'elle a fait publier, ou du moins publier avec restriction, puisqu'une note mise au bas du titre de cette œuvre dit que *ces études ne sont pas en vente*. C'est le seul défaut que nous connaissions à ce recueil et celui d'être trop court, et peut-être aussi celui de renfermer trop de doubles octaves pour les deux mains.

Ce qui distingue surtout ce travail sérieux et utile, jeté avec une sorte d'aristocratie dans l'enseignement du piano, c'est la mélodie franche et bien rhythmée; c'est le contraste des dessins harmoniques, des deux sujets bien accusés et bien perceptibles à l'oreille de l'auditeur intelligent; c'est la pureté, la sévérité du style; c'est en même temps la fantaisie, le *brio*, l'extension, les sauts capricieux et audacieux des intervalles les plus disparates; c'est enfin la logique, l'unité de la pensée unie à l'élégance, à l'éclat du trait de nos brillants pianistes de ce temps-ci.

La première de ces études, en *ut* majeur, mesure à quatre temps, debute par une introduction de huit mesures d'une allure franche et vive. Sur le dessin de cette introduction, qui passe alors à la basse, la main droite brode une arabesque en huit triolets par double croche, en doubles octaves et tierces ou quartes, d'une rare élégance, et qui ne cesse qu'à la fin de cette étude, qui n'a pas moins de huit pages. Les modulations y sont traitées avec modération. Celle qui passe du ton primitif d'*ut* majeur en *la* bémol, c'est-à-dire à la tierce majeure inférieure, est, quoique très-connue et fort usitée, d'un bon et piquant effet.

A l'exemple de Beethoven, qui a traité avec génie et science le premier morceau de sa symphonie en *ut* mineur, en n'y employant qu'un dessin de quatre notes seulement, Mme de Gasparin, plus sobre encore dans ses dessins mélodiques, a composé sa deuxième étude, en *ut* mineur aussi, au moyen presque exclusif d'une phrase de trois notes, en mesure à trois-huit. Après une épisode d'un *canto appassionato* en doubles croches, l'auteur revient à ses trois notes et termine en ce rhythme cette étude vive, alerte, animée, et tout empreinte d'une verve dramatique.

La troisième et dernière de ces études n'est pas moins passionnée et dramatique que la seconde. En *la* mineur, elle entre en matière, comme les deux premières, par une large introduction de quelques mesures, et attaque, sur une mesure à deux-quatre, d'un mouvement vif, un trait de huit doubles croches en double octaves à la main droite, pendant que la gauche procède par un dessin syncopé du meilleur effet. A ec double dessin en succède un en quadruples octaves pour les deux mains, que les plus habiles pianistes trouveront d'une difficile exécution.

Dans les six mesures de péroraison qui terminent cette dernière étude, il faut supprimer, ce nous semble, les points qui suivent chaque double croche comme allongeant la valeur des notes outre mesure, ou surmonter du chiffre 3, et désigner ainsi comme triolets, les triples et doubles croches qui sont précédées d'un demi-quart de soupir. Après le conseil de cette légère correction à faire et qui est exclusivement dans les attributions du graveur, ainsi qu'une croche à changer en double à la quatorzième mesure de la page 14, nous n'avons plus qu'à donner des éloges à ces trois belles et bonnes études, à reconnaître et à dire que si ces trois études sont l'œuvre d'une femme de qualité, c'est aussi de la musique de bonne qualité.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la quatorzième représentation du *Juif errant*.

*** Les semaines se suivent et se ressemblent : pendant celle qui vient de finir, le *Juif errant* a encore occupé constamment l'affiche, et les recettes se sont maintenues au taux des plus grands succès d'hiver, c'est-à-dire à près de 10,000 fr. C'est donc une des fortunes les plus solidement établies que celle du nouvel ouvrage de MM. Scribe et de Saint-Georges, et de la nouvelle partition de M. Halévy. Par un bonheur providentiel, aucune indisposition n'est venue entraver cette vogue merveilleuse. Il est vrai que le tribut avait été payé d'avance, et puis, on l'a remarqué souvent, c'est un effet des grands succès et des bons rôles que de conserver la santé des artistes. Roger et Massol ne se sont jamais mieux portés : jamais ils n'ont eu la voix plus fraîche, plus sonore. Mme Tedesco et Mlle La Grua se naturalisent chaque soir de plus en plus dans l'affection et l'enthousiasme du public français, qui les a tout à fait adoptées. Les autres chanteurs, Obin, Depassio, Merly, Chapuis, Canaple, méritent aussi une mention d'honneur. Enfin, cet opéra, qu'on s'était plu à proclamer trop long parce qu'il était, disait-on, trop magnifique, est toujours resté magnifique, et finit précisément à la même heure que tous les autres opéras.

*** *Galathée* et Mme Ugalde ont reparu mardi dernier, et la pièce a été donnée encore le jeudi, ainsi que le samedi suivant. La cantatrice n'a rien perdu, ou plutôt elle a gagné à perdre quelque chose, et sa taille est désormais plus en harmonie avec le rôle d'une statue qui ne sort quelques instants de son marbre que pour y rentrer bien vite. Elle chante toujours les couplets de table : *Verse encore, vidons l'amphore*, de manière à se les faire redemander.

*** Autant Mme Ugalde met de légèreté, de verve coquette et mutine dans le rôle de Galathée, autant Mlle Wertheimber met de passion sérieuse et brûlante dans celui de Pygmalion. Sa belle voix en rend supérieurement le caractère et les nuances.

*** Ce n'est plus Mocker, qui remplit le rôle de Ganymède, et, jusqu'à présent, le nom de cet excellent et charmant artiste figure sur la liste des pensionnaires dont le théâtre s'est séparé, avec Audran, Hermann-Léon, Mlle Révilly ; mais nous ne pouvons croire que la séparation soit définitive et sans retour. L'Opéra-Comique et Mocker sont faits l'un pour l'autre : ils doivent s'entendre et se rapprocher. Déjà Battaille, Ricquier et Jourdan, dont on annonçait la retraite, ont signé de nouveaux traités : avant peu nous apprendrons que Mocker a fait de même.

*** Par suite des changements survenus dans le personnel, c'est le jeune Riquier-Delaunay qui remplace Mocker et joue le rôle de Ganymède. Nous devons dire qu'il s'en acquitte fort bien et chante parfaitement ses couplets sur la paresse.

*** Dans *Madelon*, que Mlle Lefebvre personnifie toujours avec beaucoup de talent et de succès, Dufrêne a pris le rôle créé par Audran : il y est fort agréable de voix et de physionomie.

*** Le *Farfadet*, d'Adolphe Adam, tient plus que jamais sa joyeuse place au répertoire ; hier encore, on le donnait avec *Galathée*.

*** L'*Irato*, de Méhul, sera bientôt repris pour les débuts de Meillet, l'ancien élève du Conservatoire, qui s'est produit avec un grand succès au Théâtre-Lyrique (Opéra-National).

*** M. Jules Séveste, le nouveau directeur du Théâtre-Lyrique, s'occupe d'organiser sa troupe et son répertoire pour la prochaine saison, qui sera inaugurée le 1er septembre. La réouverture doit avoir lieu par un opéra-comique en trois actes, dont la partition est de M. Boisselot, et on donnerait le lendemain un autre ouvrage en trois actes, mis en musique par M. Ambroise Thomas.

*** La recette des divers spectacles, concerts et curiosités pendant le mois d'avril, a produit, savoir : Théâtres subventionnés, 212,832 fr. 78 c. théâtres secondaires, vaudevilles et drames, petits spectacles : Luxembourg, Délassements, Funambules, 543,743 fr. 88 c. Concerts, spectacles-concerts, cafés-concerts et bals, 111,326 fr. 67 c. Curiosités diverses,

67,366 fr. 55 c. Total 935,260 fr. 88 c. La recette d'avril présente donc une différence en moins de 73,967 fr. 66 c. sur celle de mars. La décroissance de mars sur février avait été encore plus forte, puisque la différence était de 200,019 fr. 30 c.

*** Le comité des études musicales du Conservatoire de musique et de déclamation s'est réuni vendredi matin pour dresser une liste de candidats à la classe de basson, vacante par le décès de M. Willent. Les trois candidats présentés au choix du ministre sont : MM. Cokken, Jancourt et Verroust jeune.

*** Aujourd'hui, dimanche, dans l'église de Saint-Vincent-de-Paul, trois cents voix et la musique du 3e léger exécuteront la messe à l'unisson de M. Laurent de Rillé, en faveur de l'école des jeunes apprentis.

*** Concours de composition musicale pour 1852. *Concours d'essai.* Entrée en loges le samedi 5 juin, à dix heures du matin. Sortie de loges le vendredi 11 juin, à dix heures du matin. Jugement le samedi 12 juin, à dix heures du matin *Concours définitif.* Entrée en loges le samedi 26 juin, à midi. Sortie de loges le mercredi 21 juillet, à midi. Jugement préparatoire le vendredi 13 août, à midi. Jugement définitif le samedi 14 août, à midi. En tout, 25 jours de travail.

*** Le théâtre de Covent-Garden a dû donner, jeudi dernier, une représentation de la *Juive*, pour le début de Gueymard, dans le rôle d'Eléazar. Nous savons que l'ouvrage a été monté avec un grand luxe. Dimanche prochain nous aurons reçu les détails que nous communiquerons à nos lecteurs.

*** Toutes les sociétés philharmoniques profitent du repos que Caroline Duprez a voulu se ménager, en se retirant à la campagne. Aujourd'hui même, la charmante cantatrice se rend au Havre pour y chanter dans un concert organisé par la Société de cette ville ; et le congrès musical de l'Ouest compte aussi sur elle pour sa grande solennité.

*** L'auteur de la traduction musicale des *Contes d'Hoffmann*, Mlle Juliette Dillon, a fait paraître dernièrement une marche militaire intitulée : *France.* Ce morceau, que la musique de plusieurs régiments a déjà exécuté, a été offert au prince Louis-Napoléon, qui en a agréé la dédicace.

*** M. Giovanni Filippa, frère d'un chevalier Filippa qui se disait élève et successeur de Paganini, s'est fait entendre ces jours-ci dans quelques représentations extraordinaires données au théâtre des Variétés. Ce jeune artiste, premier violon du grand théâtre de Turin, peut tenir la place entre les violonistes Bazzini et Sivori, qui se sont déjà classés parmi les meilleurs violonistes de l'Italie par des procédés paganiniens. Comme pour beaucoup de gens et d'amateurs de musique, le dernier venu a toujours raison, M. Filippa leur a paru résumer en lui seul Paganini, Sivori et Bazzini. S'il est permis de ne pas partager entièrement cette manière de voir, on peut dire cependant que le jeune virtuose a montré de la sensibilité dans la mélodie, d'heureuses hardiesses dans le trait, de la justesse dans la double corde ; et qu'il a dit ses variations sur la tyrolienne d'Appenzell d'un archet preste et brillant, et sa fantaisie sur *il Pirata*, de Bellini, en violoniste devant qui s'ouvre un bel avenir d'artiste, car il est jeune, et paraît doué d'un profond sentiment musical.

*** Dans une réunion artistique, nous avons entendu M. Ferdinand Schlosser, dont la belle voix de basse nous a vivement impressionné. Une mélodie de lui, intitulée : *Elle n'est plus*, a été dite avec un sentiment parfait et une voix agréable et sympathique.

*** Léopold de Meyer est appelé à Lyon, Marseille et Bordeaux. Ce pianiste vraiment extraordinaire va faire entendre aux départements les diverses compositions qui ont produit tant d'effet dans la capitale, notamment son *Souvenir d'Italie*, dont la publication est toute récente, et sa grande fantaisie sur le *Prophète*, qui va paraître incessamment.

*** La Société Sainte-Cécile, en terminant la série de ses beaux concerts de musique classique, sous l'habile direction de MM. Seghers et Wekerlin, vient de recevoir du gouvernement un don de 1,000 fr. à titre d'encouragement. Cette jeune Société, sans perdre de temps, prépare déjà les matériaux de son concert annuel, destiné à l'audition des œuvres inédites des compositeurs contemporains. Pour donner un nouvel attrait à ce concert, le comité de la Société a décidé qu'on mettrait successivement au concours cette année les paroles et la musique d'une cantate pour voix solo, chœur et orchestre. Le sujet indiqué aux jeunes poëtes est une *Hymne* ou *Ode à Sainte-Cécile.* Le jury pour le concours poétique sera composé des membres du comité de la Société des gens de lettres, auxquels s'adjoindront les deux chefs de la Société Sainte-Cécile. Les poésies devront être adressées (franco) avant le 15 juillet prochain, à M. Godefroy, agent central de la Société des gens de lettres, cité Trévise, 14, avec l'entête suivant : *Concours de la Société Sainte-Cécile.* Ces poésies ne doivent pas être signées, mais accompagnées du nom de l'auteur, renfermé sous enveloppe cachetée, et portant un signe distinctif reproduit sur la poésie. On rendra les manuscrits non couronnés ; celui qui aura été choisi par le jury deviendra la propriété de la Société Sainte-Cécile.

*** La Société des gens de lettres a tenu, le dimanche 16 mai, son assemblée générale annuelle dans la salle de la galerie Bonne-Nouvelle. Après avoir entendu le rapport présenté par M. Léo Lespès au nom du comité sortant, sur les travaux accomplis pendant l'année écoulée, l'assemblée a procédé à la nomination du nouveau comité. Ont été élus : MM. Altaroche, Marie Aycard, Alphonse de Calonne, Henri Celliez, Achille Comte, Félix Deriége, Louis Desnoyers, Etienne Enault, Marc Fournier, Théophile Gautier, Emmanuel Gonzalès, Arsène Houssaye, Achille Jubinal, Paul Lacroix (bibliophile Jacob), Jean-Baptiste Laffitte, G. de La Landelle, Julien Lemer, Léo Lespès, Eugène de Mirecourt, Molé-Gentilhomme, comte de Salvandy, baron Taylor, marquis de Varennes, Francis Wey. — Le lundi 17, le nouveau comité a procédé à la constitution de son bureau. Ont été nommés : président, M. Francis Wey ; vice-présidents, MM. Achille Comte et Emmanuel Gonzalès ; secrétaires, MM. Théophile Gautier, Alphonse de Calonne, Étienne Enault ; rapporteurs : MM. Léo Lespès, Eugène de Mirecourt ; questeurs : MM. le marquis de Varennes, Julien, Lemer ; archiviste : Molé-Gentilhomme ; présidents honoraires : MM. le baron Taylor, membre de l'Institut ; Louis Desnoyers, ancien président fondateur ; comte de Salvandy, Victor Hugo, membres de l'Académie française.

*** L'assemblée générale de l'Association des inventeurs et artistes industriels, fondée et dirigée par M. le baron Taylor, a eu lieu dimanche, 9 mai, au bazar Bonne-Nouvelle, dans la salle des concerts de l'association des artistes musiciens. La séance était présidée par M. Taylor. M. Jobard, directeur du Musée belge ; M. Galy-Cazalat, ancien membre de l'Assemblée constituante, présidents de l'association, assistaient à la séance. M. Tresca, ancien élève de l'Ecole polytechnique, a lu le rapport des travaux du comité. Ce rapport a été écouté avec le plus vif intérêt. M. Tresca, après avoir cité quelques passages du rapport de M. Samson, du Théâtre-Français, à la dernière assemblée générale des artistes dramatiques, a fait voir combien les hautes considérations de cet artiste s'appliquent aussi à l'association des inventeurs, qui ont le même intérêt à se grouper, à s'entendre, afin de pousser à l'amélioration de la loi qui régit les inventions. M. le baron Taylor a prononcé ensuite quelques paroles sympathiques en faveur de l'association. La séance a été terminée par le tirage au sort des quatorze membres sortants du comité. Les membres sortants ont été réélus.

*** Une publication d'un haut intérêt va commencer en Espagne, celle d'une *Collection des œuvres de musique religieuse, composées par les maîtres espagnols les plus renommés, tant anciens que modernes.* Cette entreprise honorable et curieuse, due au zèle de l'*Union artistico musicale*, est placée sous l'auguste protection de la reine. La collection entière sera divisée en quatre parties, comprenant : la première, les œuvres du XVIe siècle ; la seconde, celles du XVIIe ; la troisième, celles du XVIIIe ; la quatrième, celles du XIXe. A partir du 1er juin, il paraîtra une livraison par mois. On souscrit à Madrid, chez Salazar ; à Milan, chez Ricordi ; et à Paris, chez Brandus et Ce.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 14 mai. — Le *Prophète*, avec Mlle Heinefetter et Octave, poursuit sa marche triomphale. Mme Charton-Demeur, qui peu de jours auparavant, s'était fait si vivement applaudir dans Marguerite, des *Huguenots*, et Nérilha, de la *Fée aux roses*, n'a pas obtenu moins de succès dans le rôle de Bertha. Non-seulement elle y a prodigué le charme et les finesses de style, mais elle a donné à la dernière partie un accent chaleureux, une expression entraînante.

*** *Strasbourg.* — Le concert donné par Mme Cabel avait attiré la foule. La charmante cantatrice a ravi tous ses auditeurs par la pureté de son chant et la hardiesse de ses vocalises. Les bravos, les bouquets et les rappels n'ont pas manqué dans cette soirée, et M. Cabel, qui faisait ses adieux au public, a partagé l'ovation décernée à sa femme.

*** *Nancy*, 20 mai. — Une expérience musicale du plus haut intérêt réunissait dernièrement dans les salons de M. Mangeot l'élite des artistes et des amateurs de cette ville. Un ancien chef de musique de l'armée, nourri à l'école de Reicha, M. Bousquier, soumettait à l'audition trois magnifiques œuvres de chambre de Beethoven et d'Haydn pour instruments à cordes et qu'il avait eu l'idée d'arranger en quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Ses interprètes étaient MM. Gérolt, Kuschnick aîné, Nicolaï, Regher, l'excellent chef de musique du 73e de ligne, et M. Bousquier lui-même. C'est assez dire que l'exécution a été parfaite et digne en tout point de l'intelligence de l'auditoire et de la hauteur de l'entreprise. Le beau quatuor en *ut* mineur de Beethoven a ouvert la séance, puis est venu le trio en *si* bémol du même auteur, et ces deux œuvres si larges, si majestueuses, si pleines de charme et d'élégance ont subi à la satisfaction unanime la métamorphose qui leur avait été imposée. Le trio surtout, élargi aux proportions du quintette, et dans lequel se trouve un motif varié, a fourni à chacun des exécutants l'occasion de faire briller les qualités qui le distinguent et de mettre en relief les ressources de son instrument. Ces suaves mélodies, qu'on n'entendra et qu'on ne jouera jamais assez, empruntaient un intérêt nouveau à la différence des timbres qui les exprimaient, et se reproduisaient avec une originalité ingénieuse et pleine de charme aux oreilles habituées à les entendre exécutés par des instruments à cordes. Entraînés par le plaisir qu'ils répandaient autour d'eux et qu'ils partageaient eux-mêmes, les habiles instrumentistes ont bien voulu aborder à première vue une œuvre qu'ils ne connaissaient pas encore, le quatuor dit le *Quatuor des quintes*, cette spirituelle et savante plaisanterie musicale du bon Haydn, et ils l'ont rendue avec une énergie et une supériorité dignes d'eux-mêmes. Constatons donc un bel et bon succès, un travail consciencieux et intelligent qui, s'il est répandu, comme nous l'espérons, vaudra à M. Bousquier la reconnaissance des instrumentistes à vent. Le répertoire de cette famille d'instruments était bien restreint, et voilà qu'une idée, bien simple assurément, mais qui enfin n'était venue encore à personne, ouvre une voie magnifique à la propagation des chefs-d'œuvre de la musique intime, et appelle à leur exécution un si grand nombre d'instrumentistes qui en étaient exclus. Nous savons qu'un certain

nombre de quatuors de Beethoven, de Mozart et d'Haydn ont enrichi la collection de M. Bousquier ; nous espérons qu'il ne s'en tiendra pas là, et nous ne craignons pas de prédire un succès complet à la publication qu'il se propose d'en faire.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 15 mai. — Les deux théâtres italiens font ce qu'ils peuvent, en attendant que la question Wagner soit tout-à-fait résolue. Ce qui paraît plus que probable, c'est que la cantatrice ne chantera nulle part. Elle est, dit-on, malade, et s'en retournera comme elle est venue, pour cette année du moins. — L'arène est ouverte aux pianistes ; Emile Prudent entasse les succès sur les succès. La musique composée par lui jouit d'une vogue immense. Il y a déjà eu six ou sept éditions de sa *ucie*, de ses *Bois*, de ses *Champs*. Tout le monde les joue. Mme Pleyel, qui est allée donner des concerts à Dublin, a joué les fantaisies de Prudent sur les *Huguenots* et les *Puritain* ; Mme Belleville-Oury joue les *Bois* et la *Somnambule*. Enfin Prudent est partout, sinon de sa personne, au moins par ses œuvres. — La charmante Mlle Clauss n'est pas accueillie avec moins de faveur et d'éclat qu'à Paris. Le talent prodigieux, le style, la vigueur et la grâce qu'elle déploie dans l'exécution des chefs-d'œuvre de Beethoven, de Mozart, de Mendelssohn, dans les fugues de Bach, excitent l'enthousiasme, et l'enceinte de la Société philharmonique vient d'en être l'écho. Dans le même concert, Staudigl a chanté admirablement une polonaise de Spohr. — Mme Pleyel, revenue de ses triomphes à Dublin, prépare son second concert à Londres.

*** *La Haye*. — Le *Vieux château*, opéra comique en un acte, paroles de M. Scribe, musique de M. Van der Doës, pianiste du roi, ouvrage couronné par le jury au dernier concours, vient d'être représenté avec un succès complet. Anthiome a chanté avec goût le rôle de Max, et Comte, dans celui de Jean Lenoir, a obtenu de nombreux bravos. M. Eugène Prévost, l'excellent chef d'orchestre, a dirigé les masses chorales avec son habileté ordinaire.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— La place de premier cor solo et une place de basson sont vacantes dans l'orchestre du Grand Opéra. Un concours aura lieu sur le théâtre le lundi 24 de ce mois à 11 heures 1/2. MM. les artistes qui désirent y prendre part sont priés de se faire inscrire au secrétariat de l'administration de l'Opéra, rue Drouot, 5.

— La partition pour chant et piano du *Carillonneur de Bruges*, d'Albert Grisar, vient de paraître chez l'éditeur Colombier. Cet ouvrage remarquable aura la vogue dans les salons comme à l'Opéra-Comique. On chantera partout les vives mélodies du charmant compositeur.

EGARÉE, Schottisch nouvelle de Paul Barbot, se trouvera sur tous les pianos, en compagnie de *la Perle du Nord*, polka-mazurka du même compositeur.

En vente chez Faxland, éditeur de musique, place de la Madeleine, 4.

PERVENCHE

Valse brillante pour le piano par

J.-A. BAUR (de Saint-Pétersbourg).

Op. 1. — Prix : 3 fr. 75.

CHEZ BRANDUS ET Cie, 103, RUE RICHELIEU,

Œuvres de

CHERUBINI

Solfège avec accompagnement de basse chiffrée	42	»
Solfège à changement de clefs	36	»
Messe de Requiem à 4 parties en chœur avec accompagnement d'orchestre, en partition	60	»
Messe de Requiem pour voix d'hommes avec accompagnement d'orchestre, en partition	62	»
Messe solennelle à 4 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition	90	»
Messe du Sacre à 3 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition	75	»
Messe solennelle à 4 et 5 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition	75	»
Faniska, opéra en 3 actes avec paroles italiennes, en grande partition	250	»

Chez COLOMBIER, éditeur, rue Vivienne, 6,

NOUVELLES PUBLICATIONS

Arrangements sur le

CARILLONNEUR DE BRUGES

N. Louis.	Fantaisie, piano et violon	9	»
Burgmüller.	Op. 102. Fantaisie, pour le piano	6	»
J.-B. Duvernoy.	Op. 205. — —	6	»
P. Henrion.	Op. 16. — —	6	»
A. Le Carpentier	134e et 125e Bagatelles — Ch.	5	»
H. Rosellen.	Op. 134. Fantaisie, —	9	»
Musard.	Deux quadrilles brillants	4	50
E. Ettling.	Valse brillante	5	»
P. Henrion.	Polka élégante	6	»
J. Pasdeloup.	Polka-mazurka	4	50
—	Schottisch	3	75

Ouverture et airs pour 2 violons, 2 flûtes et 2 cornets. — Violon seul, flûte seule et cornet seul.

NOUVEAUTÉS POUR LE PIANO

Ch Alwens.	Op. 5. Styriennes	4	40
—	Op 7. Polka-Mazurka de salon	4	50
Ch. Ansiaux.	Mazurka élégante	4	50
F. Brisson.	Op. 44. Jadis et Aujourd'hui, fantaisie	7	50
—	Op. 45. Caprice-Nocturne	6	»
—	Op. 46. Cabaletta	7	50
—	Op. 47. Hommage à Chopin, impromptu	6	»
C. Comettant.	Op. 59. La Bianchina, fantaisie	6	»
J.-B. Duvernoy.	Op. 199. Tarentelle	6	»
P. Henrion.	Op. 13. La Féria Sévilla, fantaisie	6	»
—	Op. 14. Caprice Mazurka	5	»
—	Op. 15. Marche hongroise	5	»
L. Lacombe.	Etude de la main gauche	6	»
—	Etude en *si* bémol mineur	7	50
A. Le Carpentier.	Op. 162. Fantaisie sur *Joseph*.	5	»
Lefébure-Wély.	Op. 67. La Séga, danse créole	5	»
—	Op. 68. La Bellerine, air de danse	5	»
—	Op. 69. Les Eclairs, étude de concert	6	»
—	Op. 70. Nocturne	6	»
—	Op. 71. La Garde montante, cap. de genre	7	50
—	Op. 72. L'enlèvement, scherzo	7	50
H. Mulder.	Op. 16. Le Menuet, variations études	6	»
—	Op. 17. La Styrienne, valse-caprice	7	20
A. Quidant.	Op. 32. Les Etoiles brillantes, caprice	7	50
—	Op. 33. Le Roulis, étude maritime	6	»
—	Op. 34. Marche de l'Univers	5	»

POUR PARAITRE LE 1er JUIN

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

A VIENNE, CHEZ GLOEGGL.

LE

JUIF ERRANT

Opéra en cinq actes,

Paroles de

MM. E. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES

Musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

HENRI POTIER.

Ouverture pour le piano à 2 et à 4 mains.

1er ACTE.

N° 1. LÉGENDE chantée par Mme Tedesco : « Pour expier envers lui ses outrages. »
1 *bis*. La même transposée pour soprano.
2. LE COUVRE-FEU chanté par M. Merly et chœur : « De par le bourgmestre, de par nos échevins. »
2 *bis*. Le même pour voix de basse seule.
3. CHOEUR DE MALANDRINS : « Au loin tremblez tous. »
4. ROMANCE AVEC RÉCITATIF chantée par M. Massol : « Ils partent frappés de terreur. »
4 *bis*. La Romance seule transposée pour ténor.
5. DUO chanté par Mme Tedesco et M. Massol : « Théodora, qu'ici le ciel m'envoie. »

2e ACTE.

6. SCÈNE ET TRIO chantés par Mmes Tedesco et La Grua, et M. Roger : « Douze ans sont écoulés. »
7. QUATUOR pour 4 basses, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple et Noir : « On m'a dit vrai, jamais plus charmante beauté. »
8. ROMANCE chantée par Mme Tedesco : « A moi, ta sœur et ton amie. »
8 *bis*. La même transposée pour soprano.
9. DUO AVEC RÉCITATIF chanté par Mme Tedesco et M. Roger : « Sa voix, sa vue enchanteresse. »
10. CHOEUR de la Saint-Jean : « Saint-Jean! Saint-Jean! »

3e ACTE.

11. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par Mlle La Grua : « O merveille! ô prodige! auquel je crois à peine. »
11 *bis*. Le même transposé pour contralto.
12. ROMANCE chantée par M. Roger : « Une sœur, une amie, ange de la maison. »
12 *bis*. La même transposée pour baryton.
13. STROPHES chantées par Mme Tedesco : « Que nos voix vers le ciel montent. »
13 *bis*. Les mêmes transposées pour soprano.

4e ACTE.

14. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par M. Roger : « A ce palais dont la magnificence... »
14 *bis*. Le même transposé plus bas.
15. ROMANCE extraite de l'air chantée par M. Roger : « Vous n'êtes plus, jours d'innocence. »
15 *bis*. La même transposée pour baryton.
16. DUO chanté par Mlle La Grua et M. Roger : « Le ciel nous a réunis. »
16 *bis*. ROMANCE extraite du duo : « O ciel! est-ce un rêve? »
17. AIR chanté par M. Massol : « De Dieu l'éternelle clémence. »
17 *bis*. Le même transposé pour ténor.
17 *ter* Le même transposé pour basse.
18. QUINTETTE pour 5 voix de basse, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple, Goyon et Noir : « La nuit est sombre. »
18 *bis*. Le même réduit à 1 voix de basse.

5e ACTE.

19. QUATUOR chanté par Mlle La Grua, Mme Tedesco; MM. Roger et Massol : « Tu m'as sauvé, mon père! »
19 *bis*. ROMANCE extraite du quatuor, chantée par M. Roger : « Quand chacun te fuit ici bas. »
20. EVOCATION chantée par M. Chapuis : « La voix du Seigneur vous appelle. »

SEPT AIRS DE BALLET ET UNE MARCHE TRIOMPHALE :

N° 1. Pas des Esclaves,
2. Pas des voiles,
3. Le Bourdonnement,
4. Le berger Aristée,
N° 5. La Ronde,
6. La Reine des Abeilles,
7. La Ruche.
Marche triomphale.

Suite de Valses et deux Quadrilles par MUSARD.

Grande valse pour piano, par FR. BURGMULLER.
Polka des Abeilles, par E. ETTLING.
Schottisch du Berger par J. PASDELOUP.
Polka-Mazurka, par G. DANIELE.
Redowa, par A. DE LENONCOURT.
Deux Bagatelles pour piano, par A. LECARPENTIER.
Des Morceaux de piano par H. ROSELLEN, A. TALEXY, CH. VOSS, O. COMETTANT, R. MÜLDER, J.-B. DUVERNOY, DECOURCELLE, etc.

ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

Le Poëme est en vente : Prix 1 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 22. 30 Mai 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5 rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 193, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cº, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Sehlesinger, 34 u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. —Le Droit des pauvres, par **Edouard Fétis.**—Théâtre de l'Opéra-Comique, reprise de l'*Trato*, par **Henri Blanchard.**—Nouveau Journal d'orgue, de M. Lemmens, par **Maurice Bourges.** — Nouvelles et annonces.

LE DROIT DES PAUVRES.

Je dirai sans préambule que ces mots : *le droit des pauvres*, me choquent énormément ; j'ajouterai qu'ils me semblent présenter une véritable énormité philosophique et morale. Qu'est-ce que ce droit qui s'exerce sur une portion de la société au bénéfice de l'autre? Si la révolution a détruit les priviléges sous une certaine forme, ce n'est pas pour les rétablir sous une autre ; si elle a mis au néant les droits des nobles, ce n'est pas pour établir le droit des pauvres ou pour le maintenir si l'on veut, car son origine remonte fort au-delà de la déclaration du principe d'égalité en France.

Le droit des pauvres, puisque droit il y a, devrait être odieux aux hommes de tous les partis politiques. Ceux dits du mouvement peuvent le considérer comme un reste de l'absolutisme qui créait des bénéfices, qui chargeaient un établissement, une commune, une propriété particulière, au profit de tel favori, de telle corporation. Les conservateurs, s'ils étaient conséquents avec leurs principes, y verraient la mise en pratique de l'un des principes du socialisme. Le droit des pauvres, c'est une dîme prélevée sur le produit du travail et de l'intelligence en faveur de l'incapacité et souvent de la paresse.

Du moins le socialisme, en proclamant le droit au travail, le droit à l'assistance, tous ces droits qu'on repousse comme incompatibles avec une organisation régulière de la société, le socialisme, dis-je, n'a pas dessein d'en imposer la charge à une seule catégorie de citoyens ; encore moins fait-il choix, pour cela, de l'une des classes actives. Il s'adresse à tous ceux qui possèdent, à quelque titre que ce soit. C'est moins contraire à la logique et à l'équité.

Je ne ferai pas l'histoire de l'institution du droit des pauvres, des phases qu'il a parcourues, des modifications qu'il a subies. Cela me conduirait trop loin, et, dans tous les cas, hors du terrain où j'ai voulu me placer, puisque je n'ai dessein que d'examiner, comme je l'ai dit en commençant, le côté philosophique et moral de la question. Je rappelerai seulement que le droit des pauvres fut, dans l'origine, établi à titre provisoire, pour suppléer momentanément à l'insuffisance du revenu des hospices, ce qui prouve qu'on reconnaissait l'injustice de cet impôt tout en le décrétant.

Je ne m'étonne pas qu'on ait créé le droit des pauvres à une époque où tout se faisait par privilége, par exception, en vertu de la toute-puissance du bon plaisir royal. Il y avait sous l'ancien régime bon nombre de monstruosités du même genre. Ce qui me surprend, c'est qu'il soit demeuré debout, tandis que les autres iniquités du pouvoir absolu tombaient sous les rudes atteintes des réformateurs politiques. Dieu sait quels cris on a poussés quand les ministres de Charles X ont présenté un projet de loi pour le rétablissement du droit d'aînesse. Pourtant, en fait de choses rétrogrades, le droit d'aînesse se peut défendre par de beaucoup meilleures raisons que le droit des pauvres.

J'admets, si l'on veut, qu'il faille aux hospices des ressources spéciales, bien qu'il soit plus naturel de faire figurer leur dotation au budget de l'Etat. L'État, c'est tout le monde ; or, si les pauvres ont le droit d'être secourus, il faut que tout le monde contribue à soulager leur misère. Il est injuste, il est absurde que ce soin onéreux soit laissé à quelques membres du corps social. Et comment justifier la préférence accordée aux artistes?

Si l'on disait qu'en un pays lointain et peu connu, les charges qui doivent peser sur la généralité des citoyens sont imposées à diverses classes d'entre eux ; que les avocats, par exemple, sont chargés de l'entretien des routes ; les banquiers, de la solde des troupes ; les notaires, du traitement des fonctionnaires de l'ordre judiciaire ; les médecins, des frais du culte, etc., on trouverait ce système d'organisation sociale souverainement ridicule, et ce serait un système cependant, tandis qu'il est bien autrement irrationnel de placer exceptionnellement les artistes hors de la loi commune, en exigeant qu'ils fournissent aux dépenses d'un service public.

Puisqu'on prélève le droit des pauvres sur les recettes des spectacles et des concerts, pourquoi ne soumet-on pas au même impôt les industriels, les négociants, tous ceux qui tirent un profit quelconque de l'exercice de leur intelligence? Pour quel motif en exempte-t-on les propriétaires et les fonctionnaires rétribués par l'État? Tous devraient, me semble-t-il, contribuer pour une part égale au soulagement des pauvres.

On assure que ce ne sont pas les directeurs de théâtres qui paient le droit des pauvres ; on dit que c'est le public, attendu qu'originairement le prix des places a été augmenté d'un dixième pour faire face à l'impôt. Pour soutenir une pareille thèse, il ne faut pas avoir la moindre notion d'économie politique. On sait que plus un objet de consommation est à bas prix, plus il trouve de débit, et plus il offre, par conséquent, de chances de bénéfices au débitant. Or, les spectacles peuvent être mis au rang des autres objets de consommation. Si les directeurs étaient soulagés de la taxe des pauvres, il ne tiendrait qu'à eux de diminuer le prix des billets, et il n'y a nul doute que, dans ce cas, leur clientèle ne s'accrût considérablement. Je demanderai encore pourquoi on les place dans une situation différente de celle des autres industriels ; pourquoi l'on ne dit pas au cordonnier, au chapelier, au tailleur : vous

porterez un dixième en sus des prix auxquels vos calculs vous ont permis d'établir votre marchandise, et ce dixième appartiendra aux pauvres?

Combien n'a-t-on pas eu à enregistrer de sinistres dramatiques, tant à Paris qu'en province, depuis cinquante ans? Comparez leur déficit avec le montant des sommes payées par eux pour le droit des pauvres, et vous arriverez, si je ne me trompe, à constater que ce déficit est plus que représenté par la somme en question. La conséquence immédiate de la faillite des entrepreneurs de spectacles est la clôture du théâtre qu'ils administrent. Cette clôture prive, momentanément, de moyens d'existence un personnel considérable. Il est possible que les artistes dramatiques ou lyriques inspirent peu d'intérêt à beaucoup de gens, par la raison qu'en général on les suppose enrichis par de gros traitements, à moins que leur imprévoyance, d'autres disent leur inconduite, n'ait absorbé les économies qu'ils auraient dû faire. Mais que dira-t-on des musiciens de l'orchestre, des choristes, des comparses, des employés subalternes du théâtre et de la salle, qui vivent au jour le jour, et très-maigrement, de leurs maigres appointements? Que dira-t-on des costumiers, des peintres décorateurs, des fournisseurs de tout genre que la clôture du théâtre prive tout à coup du plus clair de leurs revenus, sans compter les marchands de journaux et les bouquetières, les cafés où vont se rafraîchir les spectateurs, les cochers de fiacre, les marchandes d'oranges et tout ce menu peuple d'industriels qui exercent chaque soir, leur petit commerce à la porte des spectacles? Voilà une foule de braves gens qui ne demandent qu'à travailler, et qui, plus misérables maintenant que ceux qu'on prétend secourir à leur détriment, sont ruinés par le fait du droit des pauvres. Y a-t-il, je le demande, apparence d'équité dans de pareils actes?

Voici pour ce qui concerne les théâtres. Voyons maintenant ce qui se passe pour les concerts. La loi établit au profit des pauvres le prélèvement, non plus d'un dixième, mais d'un quart. Notez que ce quart est pris, non sur les bénéfices présumés, ce qui serait déjà une assez grosse injustice, mais sur la recette brute, ce qui devient en même temps le comble de l'absurde. Suivez ce calcul bien simple : un artiste donne un concert pour lequel il a 1,000 fr. de frais, représentés par le loyer de la salle, l'éclairage, les impressions, le paiement de l'orchestre, etc. Il fait tout juste 1,000 fr. de recette. C'est pour lui une circonstance déjà très-fâcheuse que de ne pas réaliser le bénéfice sur lequel il a dû compter en se donnant les soucis inséparables de l'organisation d'un concert. Pourtant, le droit des pauvres lui enlève 250 fr., en sorte qu'il faut qu'il tire une somme égale de sa poche, souvent, hélas! mal garnie, pour compléter le chiffre rond de ses frais. Je suppose l'artiste besogneux, cela se voit parfois; les 250 fr. qu'on lui prend au nom des pauvres, il les devait à des fournisseurs; ceux-ci n'étant point payés, le poursuivent, et il passe presque pour un malhonnête homme à cause du droit des pauvres. La loi qui crée un pareil état de choses est-elle morale?

Mais, dit-on, la loi ne s'exécute pas dans toute sa rigueur à l'égard des artistes donnant concert. On ne leur prend pas un quart de la recette qu'ils font ou sont censés faire. Les représentants des pauvres entrent en arrangement et se contentent d'un droit moindre. Je répondrai à cela que toute loi qui ne s'exécute pas est une loi mauvaise, et qu'on doit s'empresser de l'abroger. En principe, il importe peu de savoir quel est le chiffre de la somme dont on dépouille les artistes sous prétexte de philanthropie; il s'agit de savoir si l'on a le droit de leur prendre une somme quelconque. Or, c'est ce que je nie et ce que tous les gens de bon sens nieront, je pense, avec moi.

Après avoir envisagé la question au point de vue matériel, il me reste à l'examiner sous le rapport moral. Il y a aussi beaucoup à dire de ce côté.

Je pose encore une hypothèse. Vous lisez dans la relation d'un voyageur véridique (on assure qu'il s'en trouve), vous lisez qu'en Chine, le gouvernement, au lieu d'accorder aux artistes une protection libérale, leur oppose des obstacles, les soumet à d'injustes mesures fiscales. Les impôts sont assez équitablement répartis dans le céleste empire; ils ne pèsent pas sur telle classe plus lourdement que sur telle autre. Il n'est dérogé à ce principe qu'à l'égard des artistes, qu'on assujettit à des taxes spéciales du fait même de l'exercice de leur profession. Les acteurs, les chanteurs, les musiciens paient une patente beaucoup plus élevée que les plus riches banquiers et les plus gros marchands. Vous vous écriez qu'on vante bien à tort la civilisation chinoise. Le devoir de tout gouvernement éclairé n'est-il pas d'exciter ses sujets à rechercher les jouissances intellectuelles? Le théâtre passe pour une école de mœurs, pour un moyen d'instruction à l'usage des masses. De toute antiquité, la musique a été considérée comme pouvant exercer sur le développement des bons instincts des masses l'influence la plus salutaire. L'empereur de la Chine a donc tort d'opposer des entraves au penchant naturel de son peuple pour les spectacles et pour les concerts. Au lieu d'écraser d'impôts les établissements qui ont pour but de lui procurer des récréations intellectuelles, pourquoi ne frappe-t-il pas d'une taxe les cafés où il va fumer ce terrible opium qui détruit à la fois sa raison et sa santé?

Voilà ce que vous diriez de la Chine et de son gouvernement. Or, ce que je viens de supposer n'est-il pas précisément ce qui se passe en France? La France a la juste prétention de marcher à la tête des nations civilisées. Faudrait-il cependant beaucoup de lois semblables à celle qui a institué et qui maintient le droit des pauvres, pour que cette prétention cessât d'être légitime? Les cabarets où le peuple va s'enivrer n'ont à payer à l'État qu'une patente insignifiante, tandis que les théâtres où il pourrait se moraliser et s'instruire, succombent sous la taxe arbitraire du droit des pauvres.

Tout en avouant que le droit des pauvres est une iniquité légale, beaucoup de gens admettent qu'il soit conservé, parce que, disent-ils, les ressources actuelles des hospices ne sont pas suffisantes pour qu'ils puissent s'en passer. Détestable raison! Qu'on prenne telle autre mesure qu'on voudra; mais que l'art et les artistes rentrent enfin sous l'empire du droit commun, et que la taxe des pauvres ne continue pas à faire un mensonge de cet article du Code constitutionnel qui dit que tous les Français sont égaux devant la loi. Il y a lieu d'espérer que la question, mise encore une fois sur le tapis, sera résolue dans ce sens.

EDOUARD FÉTIS.

THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE.

Reprise de l'IRATO.

Il n'y a guère que les auteurs et les compositeurs qui *tiennent* le théâtre, comme on dit en termes de métier, qui soient peu partisans des reprises de nos anciens ouvrages; ils vont disant, sur un ton qu'ils croient spirituellement épigrammatique, que la scène sur laquelle on exhume ainsi de vieux ouvrages est le théâtre des morts. Ces morts, qu'ils se nomment Sedaine, Marsolier, Etienne, Duval, Dupaty, Bouilly, unis, par la collaboration, à Grétry, d'Aleyrac, Méhul, Boïeldieu, Hérold, Berton, n'en sont pas moins toujours de bons vivants. Les ouvrages que ces gens-là ont laissés plaisent aux vieux auditeurs, et ne font pas moins de plaisir aux jeunes; et puis, ils ont encore cela de bon qu'ils sont propres à former des comédiens, sous le double rapport lyrique et dramatique. On ne nous contestera point la justesse de ces réflexions en présence du brillant succès des reprises de *Richard-Cœur-de-Lion*, du *Déserteur*, de l'*Amant jaloux*, du *Tableau parlant*, du *Calife*, des *Voitures versées*, de *Joseph*, et, enfin, de l'*Irato*, cette débauche d'esprit musical de notre grave et sévère Méhul. Ce petit acte bouffon, ce libretto à la manière des anciennes farces de la Comédie-Italienne, a été repris vendredi dernier au théâtre de la rue Favart, et le succès n'en a pas été douteux un seul instant. On y a trouvé les premiers éléments du genre de l'opéra-comique : des mélodies carrées, vraies, bien déclamées, fraîches et distinguées, après un demi-siècle d'existence; enfin, une orchestration, puisqu'il faut nous servir de ce néologisme à la mode, suffisamment nourrie par le temps d'instrumen-

tation qui court et nous étourdit un peu trop de sa science monotone.

Les couplets : *Si je perdais mon Isabelle*, etc., sont charmants d'ironie par la tournure de la mélodie et leurs petits effets d'instrumentation. L'air : *J'ai de la raison, j'ai de la sagesse*, est également d'un rhythme mélodique, franc et joyeux, et facile à retenir.

Le fameux quatuor de l'*Irato* est trop connu, trop usé, par l'admiration et la popularité sur la scène et dans les concerts, pour que nous essayons d'en faire sentir les beautés à nos lecteurs. Nous dirons seulement qu'il a été chanté gentiment, trop joliment peut-être. On y voudrait plus d'entrain, plus de verve musicale, scénique, vocale. C'est propre, c'est net, c'est juste, mais cela ne sonne pas suffisamment : on se souvient, malgré qu'on en ait, de la voix grave, mordante et verveuse de Martin. Allons, Messieurs et Mesdames ! ne vous croyez pas dans un petit salon de société, autour d'un piano, et chantant une romance ou quelque doucereux nocturne à deux voix de feu Blangini. Faites un appel à la sonorité de votre organe vocal ; que chacun apporte sa mise de fonds dans cette association double, triple et quadruple ; faites enfin du bruit comme quatre, mais de ce bruit intelligent, harmonieux qui vient de l'inspiration ; car si c'est un enthousiasme de fantaisie et de convention qui anime les personnages que vous nous représentez, ce n'en est pas moins de l'enthousiasme, et la manière dans la diction ne doit pas exclure ici l'effet artistique et musical. Le trio :

Femme jolie et du bon vin,
Voilà les vrais biens de la vie !

a été dit avec plus de chaleur par MM. Ponchard, Meillet et Sainte-Foy, grâce peut-être à l'excellent comique que le dernier déploie dans le rôle du docteur Balouard. Il est impossible de s'y montrer plus stupidement *pion* et balourd, et en même temps plus amusant.

M. Meillet débutait par le rôle de Scapin ; il s'y est montré tout d'abord bon comédien et chanteur suffisant, surtout dans son premier air de scène : *Promènerons-nous bien longtemps?* M. Lemaire, dans le personnage principal, qui n'est pas plus essentiel que les autres, a été convenablement irascible, ce qui vient d'*ire*, dont on a fait l'*irato*. Mlle Lemercier a joué la belle Isabelle en actrice intelligente comme elle est toujours, et Mlle Decroix, celui de la soubrette, avec la gentillesse qui lui est habituelle. La remise à la scène de l'ouvrage de Marsollier et de Méhul, loin d'être une reprise perdue, est, au contraire, un succès de retrouvé pour le théâtre de l'Opéra-Comique.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE.

A L'USAGE DES ORGANISTES DU CULTE CATHOLIQUE,

Publié par M. LEMMENS, *professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles.*

Il y a déjà un an qu'une plume savante, certainement la plus compétente en matière de haute critique musicale, mentionnait, dans ces colonnes, avec de grands éloges, la publication d'un *Nouveau journal d'orgue*, commencé en 1850 par M. Lemmens. M. Fétis signalait à l'attention publique les neuf premières livraisons de ce remarquable recueil, et en faisait ressortir la valeur et l'utilité avec ce tact judicieux et cette netteté de déduction logique qui distinguent toujours ses lumineuses appréciations.

Depuis, M. Lemmens a persévéré dans son œuvre. Neuf autres livraisons se sont suivies périodiquement pendant le cours de 1851. Elles forment aujourd'hui, jointes à leurs sœurs aînées, un volume in-folio de plus de 200 pages, dont tout le contenu, texte et musique, appartient bien en propre à M. Lemmens, sauf pourtant deux petits morceaux échappés à la Minerve naissante d'un de ses meilleurs élèves.

De ce travail considérable résulte un système complet d'enseignement de la plus haute portée, un système neuf dans la plupart de ses détails, fécond surtout en conséquences sérieuses. Les principes en sont énoncés simplement et en peu de mots. Quelques pages de texte, écrites d'un style concis, mais lucide, suffisent pour exposer, non-seulement la théorie raisonnée du doigter appliqué aux claviers de main aussi bien qu'au clavier de pédales, mais encore la constitution des tons de l'Eglise et la méthode, réellement nouvelle à force d'être ancienne, par laquelle M. Lemmens espère régénérer l'accompagnement du plain-chant et le ramener au véritable caractère de la tonalité ecclésiastique pure. Si l'auteur est sobre de paroles, il est en revanche prodigue d'exemples. Le précepte trouve à l'instant, sous des formes multiples et variées, son application pratique.

Est-il question du rôle des doigts sur le clavier ? voici plusieurs séries d'exercices soigneusement chiffrés, progressivement calculés, destinés à l'étude quotidienne, de manière à faire contracter à l'élève (qu'on suppose d'ailleurs suffisamment pianiste, harmoniste et contre-pointiste) l'habitude du jeu lié, qui est de l'essence même de l'orgue, et auquel contribue singulièrement l'ingénieux procédé de la substitution d'un doigt à un autre sur une seule touche.

S'agit-il encore d'apprendre aux pieds à courir avec autant d'agilité que d'intelligence sur le clavier qui leur est réservé ? tous les cas de difficultés possibles sont prévus dans une suite de combinaisons méthodiques, qu'il faut répéter souvent, répéter sans cesse, pour arriver à doter toutes les parties du pied de la dextérité et de la précision des mains. Pied droit, pied gauche, pointe, talon, orteil, voire même région du petit doigt, tout est bon à M. Lemmens, tout devient agent docile pour faire parler à volonté les vingt-quatre touches du pédalier. Tout cela doit manœuvrer à propos, sauter, glisser, détacher, couler, produire au besoin des suites de tierces, de sixtes, d'octaves, des harmonies concertantes à deux, trois et même quatre parties. Le brisé, le trille, l'arpége, ne sont plus du domaine de l'impossible. Le pied se multiplie, le pied se fait main ; il a de l'habileté jusqu'à la cheville. L'artiste joue alors à quatre mains à lui tout seul. Auprès de lui, l'Achille *aux pieds légers* d'Homère n'est plus qu'un pesant lourdaud.

Tous ces prodiges, dont on pourrait suspecter l'authenticité si la réalité n'en confirmait le récit, M. Lemmens enseigne à les pratiquer par le travail (un travail opiniâtre certainement !) des exercices successifs qui font de son école de la pédale la plus complète, la mieux entendue qu'on ait encore publiée. Lui-même, exécutant de première force, est la preuve vivante de l'excellence de cette méthode.

M. Lemmens ne se borne pas, d'ailleurs, à toucher de l'orgue en virtuose ; il écrit pour son instrument, et d'une plume magistrale, les nombreuses productions rassemblées dans les dix-huit livraisons de son *Nouveau Journal d'Orgue* sont là pour le témoigner avec éclat. Préludes, versets, offertoires, sorties, communions, prières, ricercari, pièces fuguées, tout est conçu dans les véritables propriétés de l'instrument, tout répond à la portée de ses ressources mécaniques comme au but de sa mission religieuse.

Initié par son docte professeur de contre-point, M. Fétis, à tous les secrets de l'art d'écrire, nourri des plus saines traditions, particulièrement de la lecture des maîtres du XVIe siècle et surtout de Palestrina, rempli des chefs-d'œuvre de Bach, de Haendel et des meilleurs disciples de leur école, M. Lemmens a su communiquer à son style, d'un côté l'irréprochable pureté et la clarté sereine du style italien primitif ; de l'autre, la richesse harmonique, la puissance et l'audace de modulation qui caractérisent le style allemand des grandes époques. Dans son travail, il fait assurément une large part à la science et à ses artifices les plus recherchés ; mais ce n'est jamais aux dépens de la pensée. L'inspiration, attentivement élaborée, apparaît plus vigoureuse, plus nette, plus énergique, fortifiée et régularisée qu'elle est par tous les moyens de développement que l'art peut mettre à la disposition du musicien. Ce ne sont point là de ces pièces improvisées, superficielles, sans profondeur, qui n'ont qu'une légère écorce, un vernis brillanté et qui ne sauraient soutenir l'examen. M. Lemmens se déclare, et avec raison, l'ennemi acharné du déplorable usage de l'improvisation perpétuelle, fâcheusement introduit depuis deux siècles environ dans les églises de France, et dont nos organistes, si distingués qu'ils soient,

ne paraissent pas disposés à se départir. Rien pourtant de plus étrange, de plus absurde que cet usage.

L'inspiration est-elle donc de commande? Est-il possible qu'à un moment donné elle jaillisse des doigts de l'exécutant, surtout lorsqu'il s'agit, non pas d'improviser sur une guimbarde ou un flageolet, mais d'opérer sur le plus compliqué, le plus riche et par cela même le plus difficile de tous les instruments? Quel artiste osera répondre non-seulement de trouver à heure fixe des pensées dignes de la majesté du culte et appropriées à telle ou telle circonstance des cérémonies religieuses, mais encore de les présenter dans les meilleures conditions de l'art? Et si par hasard il a fait une de ces trouvailles, peut-il être toujours certain d'une égale bonne fortune? Ne court-il pas le risque de donner forcément dans les banalités, de rebattre cent et cent fois les mêmes tours, les mêmes progressions, en attendant l'éclair de l'inspiration, cette fantasque un peu semblable au chien de Jean de Nivelle, qui fuit toujours quand on l'appelle?

N'est-il pas plus rationnel, plus sensé de jouer de mémoire de bonne musique, d'exécuter des morceaux préparés, bien pensés, bien écrits, bien sus, et, sans nul doute, beaucoup mieux rendus que ces impromptus où les doigts sont pris quelquefois au dépourvu? Mais aussi n'écrit pas qui veut des morceaux tels que les meilleurs du *Nouveau Journal d'Orgue*.

Ce sont des compositions substantielles, conçues avec profondeur, mûrement digérées, pourvues des richesses de la science, sans que la science aille pourtant jusqu'au puritanisme pédantesque. A fort peu d'exceptions près, la mélodie y est abondante; non pas une mélodie vaine, brillante, mondaine, papillonnante, efféminée, mais une mélodie tantôt noble, grave, simple dans sa grandeur, tantôt onctueuse et touchante, sans mollesse pourtant ni mignardise. M. Lemmens n'est point de ces jansénistes outrés qui veulent chasser du temple les grâces naturelles du chant. Il les réclame au contraire, mais les veut à la hauteur de la solennité du saint lieu, *gratiæ decentes*.

Souvent il lui arrive d'emprunter au chant liturgique même le thème de ses ricercari, témoin les deux hymnes : *Jesu corona virginum* et *Creator alme siderum*. La mélodie de la première sert de sujet à un excellent duo écrit en contre-point double à l'octave; les procédés de la *diminution* et de l'*augmentation* y sont employés avec adresse. Le chant de la seconde est enlacé, par phrases découpées, à la trame serrée d'un dialogue à deux claviers, dans le goût allemand.

Plus loin, M. Lemmens traite en style fugué les intonations du *Magnificat* et du *Benedicamus Domino*. Mais c'est surtout dans ses fantaisies fuguées, pour le grand-chœur, qu'il tire un admirable parti des parcelles extraites de la mélodie sacrée. Voyez plutôt, dans la douzième livraison, sous la rubrique *Laudate Dominum omnes gentes*, la magnifique pièce écrite sur l'intonation psalmodique du septième mode.

Une introduction pompeusement retentissante proclame la phrase de chant, choisie pour texte du développement, et la reproduit sous différents aspects d'harmonie, de timbre, de nuances sonores. Entre ce prélude d'une solennité pontificale et la *coda* finale qui ramène le thème avec toutes les puissances de l'orgue, vient se placer une fugue dont le sujet n'est autre que l'intonation déjà citée, fugue à cinq parties réelles, rigoureusement écrite dans les conditions du genre, conduite avec une adresse, un savoir, une chaleur singulières, et close par une pédale d'un effet colossal. Le chromatique joue un rôle fort ingénieux dans la constitution du contre-sujet. Remarquons en passant que M. Lemmens affectionne beaucoup l'emploi du genre chromatique, qui est d'ailleurs une conséquence naturelle, inévitable du jeu lié. Il s'en sert fréquemment pour les notes de passage, et obtient par là des groupes harmoniques d'un effet toujours flatteur et souvent nouveau. Il ne faudrait pas cependant que le procédé allât jusqu'à l'abus; et nous invitons l'artiste à se bien retenir sur cette pente glissante qui peut mener insensiblement à l'afféterie et jeter aussi quelques nuages sur la franchise de la tonalité. Cela dit, revenons au plan que nous venons de décrire à propos du *Laudate*, et reconnaissons qu'il a le grand mérite de conserver à toute la pièce d'orgue une parfaite unité de pensée, en évitant cette perpétuelle volatilité d'idées, si contraire à l'esprit immuable du catholicisme.

M. Lemmens a adopté le même plan pour plusieurs autres morceaux, notamment pour l'*Ite, missa est*, placé en tête de la première livraison de la deuxième année, et enrichi d'un luxe d'artifices dont l'oreille et le jugement sont tour à tour charmés; pour l'Offertoire en *la* majeur de la seconde livraison; pour la très-belle, très-ample et très-splendide fugue en *ut* mineur de la cinquième; et aussi, mais dans un cadre moins spacieux, pour l'Offertoire en *sol* majeur (11e livraison, 1re année), dont le motif est vraiment séduisant, si séduisant que l'auteur lui-même s'y est laissé prendre et l'a imité, à son insu, dans le dernier morceau de la deuxième année, autre Offertoire fugué en *ré* majeur, mais bien plus riche, bien plus grandiose que le précédent.

Le recueil renferme encore nombre de fugues de moins longue haleine, par exemple la fugue sur le chant *Lauda Sion*, et celle en *fa* mineur qui appartient à la onzième livraison. Rien de plus logique, de mieux déduit. Voilà des pièces réellement bonnes dans toute la force du mot.

A côté de ces compositions, dont la forme scolastiquement austère est corrigée par l'attrait du dessin mélodique et l'élégante ornementation de l'harmonie, viennent se placer des compositions libres, où tout est d'invention, telles que les Prières, les Communions, les Sorties. Lisez surtout le *scherzo symphonique*; l'auteur y a posé la limite précise qui sépare le style mondain du genre de la musique instrumentale à l'église.

Ses *Préludes*, répandus en quantité dans le recueil, sont d'une inflexible logique. La majeure partie affecte naturellement des formes empruntées soit à l'imitation canonique, soit à l'imitation libre. Plusieurs sont rigoureusement écrits dans la tonalité du plain-chant: ainsi, le prélude fugué sur le *Te Deum*, dans le mode phrygien.

Quant à la question de tonalité ecclésiastique, M. Lemmens, si large et si libéral dans tout le reste, ne veut faire aucune concession. Les seuls moyens qu'il laisse à l'accompagnement du plain-chant sont l'accord parfait sur les six premières notes de l'heptacorde, l'accord de sixte sur les sept degrés, et l'accord de sixte et quarte seulement à la cadence finale, et encore sous certaines conditions de résolution. Rien de plus, rien de moins. Non-seulement il repousse avec autant de mépris que de raison les altérations chromatiques ridiculement introduites dans la mélodie par l'ignorance des chantres; mais il n'admet point que, tout en respectant la pureté du chant traditionnel, l'organiste glisse dans l'accompagnement la moindre modulation voisine. En un mot, M. Lemmens arrête les lois de l'accompagnement du plain-chant à la période du XVIe siècle, antérieure aux hardiesses révolutionnaires de Monteverde.

C'est donc dans une tout autre pensée que celle d'aider à profaner le plain-chant par un accompagnement monstrueux, que l'auteur présente à ses disciples des modèles de modulations éloignées et des exercices pratiques pour les modulations circulaires.

Cet appendice s'adresse spécialement aux nécessités de l'improvisation, quelquefois obligatoire, mais qui ne doit être que l'exception, et point du tout la règle générale. A ce propos, que M. Lemmens nous permette de l'engager à compléter son beau travail en donnant, dans quelqu'une de ses prochaines livraisons, des conseils applicables à l'improvisation pratique.

Si les formules peuvent avoir quelque part leur utilité secourable, c'est assurément dans cette région vague et indécise de l'art, vaste océan où la pensée court le risque de s'égarer si elle n'a quelque boussole qui la guide. Les meilleurs improvisateurs ont d'ailleurs toujours usé, quoiqu'ils ne s'en soient pas vantés, de ces moyens auxiliaires, dont il est facile de composer une sorte de code. Mieux vaut encore le prosaïsme d'un régulateur mécanique que de laisser flotter au hasard la fantaisie inexpérimentée du novice.

Ici s'arrête notre tâche. M. Lemmens va poursuivre la sienne. Son jeu magnifique est déjà célèbre à Paris. Ses compositions, qui étonnent le vulgaire et lui plaisent instinctivement, ont conquis l'approbation réfléchie des juges éclairés. Le mérite du *Nouveau journal d'Orgue*

qui les renferme est donc bien consacré. C'est un livre qui porte enclos dans ses feuillets toute une réforme, tout un avenir. Va donc, livre consciencieux et puissant; fais ton chemin dans nos églises de France; deviens, s'il est possible, et cela est possible, le bréviaire du parfait organiste, l'évangile des organistes-aspirants. Frappe aux portes des écoles; frappe aux portes des sacristies. N'est-il pas dit : Frappez, et on vous ouvrira.

MAURICE BOURGES.

L'Académie française procédait jeudi dernier à la réception de M. Alfred de Musset, appelé à remplir la place d'Emmanuel Dupaty, dont le talent s'exerça si souvent et avec tant de succès dans le genre lyrique. C'est pour nous un plaisir, et presque un devoir, de transcrire le passage suivant du discours, excellent de pensée et de style, prononcé par le récipiendaire en l'honneur de son devancier. Après avoir opposé la comédie de caractère à la comédie d'intrigue, M. Alfred de Musset définit, en poëte et en critique éminent, le rôle de la musique dans le drame : « La juste mesure entre ces deux excès, dit-il, est très-» difficile. Elle ne l'était pas pour M. Dupaty par ce motif qu'elle lui » était naturelle, et l'opéra comique, ce genre qu'il aimait tant, qu'il » avait tant de raisons d'aimer, est justement celui de tous les genres » où se montre le plus distinctement ce temps d'arrêt, ce point de dé-» marcation entre l'action et la poésie. En effet, tant que l'acteur parle, » l'action marche, ou du moins peut marcher; mais dès qu'il chante, il » est clair qu'elle s'arrête. Que devient alors le personnage? Est-ce un » maître irrité qui gronde? Est-ce un esclave qui supplie? Est-ce un amant » jaloux qui jure de se venger? Est-ce une jeune fille qui s'aperçoit qu'elle » aime? Non, ce n'est rien de tout cela, et il ne s'agit plus de savoir de » quelles circonstances naît la situation. C'est la colère, c'est la prière, » c'est la jalousie, c'est l'amour que nous voyons et que nous enten-» dons, et que le personnage s'appelle comme on voudra, Agathe ou » Elise, Dernance ou Valcour, la musique n'y a point affaire. La mélo-» die s'empare du sentiment : elle l'isole. Soit qu'elle le concentre, soit » qu'elle l'épanche largement, elle en tire l'accent suprême : tantôt lui » prêtant une vérité plus frappante que la parole, tantôt l'entourant » d'un nuage aussi léger que la pensée, elle le précipite ou l'enlève; » parfois même elle le détourne, puis le ramène au thème favori, » comme pour forcer l'esprit à se souvenir, jusqu'à ce que la muse » s'envole et rende à l'action passagère la place qu'elle a semée de » fleurs. »

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la dix-septième représentation du *Juif errant*. Roger chantera le rôle de Léon pour la dernière fois avant de prendre son congé.

*** Rien de changé au programme. Toujours le *Juif errant*, toujours même succès de vogue et même affluence. Roger va nous quitter, mais il sera remplacé par Chapuis et par Gueymard, qui sous peu de jours nous reviendra de Londres. Roger est redemandé par l'Allemagne, qui ne se lasse pas de l'entendre. Massol et Mme Tedesco nous restent pour quelque temps encore; le congé de Mlle Lagrua ayant été racheté, la jeune et charmante cantatrice nous reste tout-à-fait.

*** Parmi les reprises dont on s'occupe et qui auront lieu dans la saison d'été, on cite *Moïse* et *Jérusalem*.

*** Mme Stoltz est arrivée à Rio-Janeiro dans les premiers jours d'avril. Elle devait débuter à la fin de ce même mois dans la *Favorite*.

*** Mlle Révilly ne quittera pas l'Opéra-Comique; son réengagement est signé depuis quelques jours.

*** Ricquier, l'excellent comique, a aussi renouvelé son engagement.

*** Les *Voitures versées* ont mis en relief le talent que possède déjà Mlle Favel et les espérances qu'elle donne. Un rôle important vient de lui être confié dans un ouvrage en trois actes, dont la musique est de Reber.

*** Un ouvrage en un acte, l'*Opéra au camp*, vient d'être mis à l'étude. La pièce est de M. Paul Foucher et la musique de M. Varney. Le débutant, Meillet, y fera sa première création, et Mlle Lemercier y jouera le rôle de Mme Favart.

*** M. Varney, comme on sait, ne remplira plus les fonctions de chef d'orchestre du troisième théâtre lyrique, où il avait rendu assez de bons et brillants services pour que son absence y soit vivement regrettée. C'est comme compositeur qu'il fera sa rentrée à ce théâtre par un opéra-comique en trois actes, que lui a demandé le directeur, M. Jules Séveste, et qui sera sans chœurs. C'est la première fois que pareille chose sera tentée depuis l'*Eclair*, dont l'exemple est d'un bon augure pour le succès.

*** C'est à tort qu'on annonçait un ouvrage nouveau de M. Ambroise Thomas pour la réouverture du Théâtre-Lyrique. C'est pour l'Opéra-Comique que ce compositeur travaille en ce moment.

*** La commission chargée d'examiner la question du droit des pauvres aura bientôt terminé son travail.

*** Le Conservatoire donnera encore un exercice avant les examens semestriels; on y jouera *Joconde*, de Nicolo, pour la partie lyrique.

*** La nouvelle que nous avons donnée sur les libéralités du gouvernement envers le Conservatoire de Paris et ses succursales de Toulouse, Lille, Marseille et Metz est parfaitement exacte. Il n'en faut tirer aucune conséquence défavorable pour les autres succursales, notamment celle de Nantes, pour laquelle réclame un journal de la localité. L'Ouest a certainement autant de droits que l'Est, le Nord et le Midi, mais pour les rendre valables il ne faut pas qu'il sommeille, comme ce même journal avoue qu'il le fait en ce moment. *Aide-toi, le ciel t'aidera.*

*** La nomination de M. Cokken à la place de professeur de basson au Conservatoire est annoncée. M. Cokken était le premier sur la liste des candidats présentés par le Comité des études musicales. Il a déjà la place de premier basson à l'orchestre de l'Opéra, à celui de la Société des concerts, et il est professeur au Gymnase musical militaire.

*** C'est par erreur que dans les annonces de notre dernier numéro, M. Gloeggl, à Vienne, a été désigné comme acquéreur de l'édition allemande du *Juif errant*; c'est la maison Schott, propagatrice par excellence de la musique française, qui publiera encore la magnifique partition d'Halévy en Allemagne. Le droit d'édition pour l'Angleterre a été acquis par MM. Schott et Ce à Londres.

*** Le Comité de l'Association des artistes musiciens a tenu jeudi sa première séance, après l'assemblée générale, et procédé à la reconstitution du bureau. Le scrutin a donné les mêmes résultats que l'année dernière. Ainsi, M. le baron Taylor est toujours président; MM. Edouard Monnais, Prumier, Georges Bousquet, Debez, Zimmerman, sont vice-présidents; et MM. Jules Simon, Lebel, Petiton, Jancourt, Conrad, secrétaires. M. Demol a été adjoint aux membres dont se compose la Commission des pensions; M. Bellon remplace M. Taskin, décédé, dans celle des comptes et du contrôle du personnel; M. Urbin lui succède également dans la Commission de correspondance, comme M. Gounod à M. Zimmerman, qui s'en est retiré.

*** Aujourd'hui dimanche, jour de la Pentecôte, une messe solennelle à quatre voix (*Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *O Salutaris* et *Agnus Dei*), composée par M. Joseph Frank, organiste de Saint-Thomas d'Aquin, sera exécutée dans cette église, à 10 heures très précises.

*** Une messe nouvelle de M. Dietsch sera aussi exécutée aujourd'hui à l'église de la Madeleine, dont il est maître de chapelle.

*** Une jeune pianiste, dont le nom réclamait sa place parmi toutes les célébrités musicales réunies à Londres en ce moment, Mlle Elisa Krinitz, s'est vue tout à coup arrêtée par une indisposition douloureuse. Le concert qu'elle allait donner a dû être remis. Heureusement la santé est revenue, et Mlle Elisa Krinitz pourra bientôt réparer le temps perdu.

*** Dès l'année dernière, le Conseil académique, d'accord avec M. le préfet de la Seine, avait arrêté les bases d'une nouvelle organisation de l'enseignement du chant dans les écoles primaires de la ville de Paris. Cet enseignement, placé sous la surveillance d'une commission, dont nous nommions encore tout récemment les membres, se divise en deux parties distinctes : 1° l'étude de la musique et du chant qui se fait dans les écoles communales, d'après la méthode Wilhem, sous la direction d'instituteurs spéciaux; 2° les études d'ensemble qui viennent se résumer dans les réunions de l'Orphéon, et qui ont lieu sous la direction particulière du directeur en chef de l'établissement. C'est par suite de ces nouvelles dispositions que M. le préfet de la Seine vient de demander au Conseil municipal d'approuver le choix que la Commission de surveillance du chant a fait de M. Gounod, comme nouveau directeur de l'Orphéon. Cette approbation a été donnée; il ne manque plus à M. Gounod pour entrer en fonctions que la sanction du conseil académique.

*** Les fêtes de l'Association musicale de l'Ouest seront célébrées à Limoges les 17 et 18 juin prochain. C'est la dix-huitième année de cette institution, la seule permanente du même genre qui existe en France entre plusieurs départements. — Parmi les morceaux qu'on doit exécuter, on cite plusieurs fragments du *Stabat*, de Rossini; le *Kyrie* et le *Credo* d'une messe solennelle, de M. Beaulieu; l'introduction du premier acte de la *Juive*; l'introduction du premier acte de *Guillaume Tell* et le final du troisième acte de *Beniowski*. Pour la partie vocale, Mlle Duprez, MM. Poultier et Balanqué, et pour la partie instrumentale, MM. Jancourt, Triéhert et Jacquart contribueront par leur beau talent à l'effet de cette solennité, et la commission chargée de l'organisation ne néglige rien pour donner à ces fêtes tout l'éclat possible.

*** Un concert a été donné, lundi dernier, dans le Jardin-d'Hiver, au profit des familles nécessiteuses, visitées et secourues par les conférences, — ce sont les termes du programme, assez singulièrement rédigé, — de Saint-Vincent-de-Paul, des paroisses Saint-Laurent et Saint-Joseph du Temple. On peut, on doit affirmer, au nom de la philanthropie, que MM. Elwart, Schlosser, Elena, Samary; Mlles Julette Dillon, Remy, Judith Elena, Dupuy, Vidal, Valentine Bianchi, Ersilie de Agostini, ont montré

autant de talent que de zèle et de charité dans cette séance artistique et de bienfaisance. La Corinne, organiste de la cathédrale de Meaux, Mlle Dillon, a improvisé sur son instrument avec sa facilité poétique ordinaire; M. Schlosser a dit de sa belle voix de basse l'invocation des nonnes de *Robert-le-Diable*. Mlle Ersilie de Agostini, Judith Elena et Valentine Bianchi ont chanté comme des *prime donne* pur sang. On a peut-être remarqué que la *Méditation* de M. de Lamartine, récitée par Mlle Rémy, n'a guère été entendue; mais cela n'était pas plus nécessaire que d'écrire le programme en bon français, L'essentiel c'était l'acte de bienfaisance qui a produit une assez bonne somme par le placement des billets, la quête faite pendant le concert et la vente des programmes.

*** La famille Waldteufel se signale par une rivalité de talent et de production tout-à-fait remarquable. Le père et le fils viennent d'augmenter leur riche répertoire, l'un avec sa polka de *Henri IV* et sa valse *Volubilis*, l'autre avec une valse non moins brillante, la *Perle des salons de Paris*.

*** Nous racontions dernièrement que Teresa Milanollo, assistant à Berne au concert donné par Ernst, après avoir chaleureusement applaudi le grand artiste, lui avait jeté une couronne de laurier. Cependant, nous lisons dans un journal suisse, le *Guillaume-Tell*, que les deux virtuoses, logés dans le même hôtel, n'en avaient pas moins continué à vivre sur le même pied de réserve extrême sans se parler, sans même se voir. Mais Teresa donna concert à son tour : Ernst l'écouta en grand connaisseur, et lui rendit bravos pour bravos. Le lendemain il se présenta chez elle, pour l'assurer de son respect, de son admiration, de son dévouement, et pour la prier de vouloir bien en accepter un faible souvenir. Ernst remit à Teresa une magnifique broche enrichie de diamants. Entre artistes de ce caractère et de ce talent, un juste hommage en vaut un autre.

*** Nous avons entendu, dimanche dernier, une messe en musique exécutée à Saint-Vincent-de-Paul par 400 chanteurs et par l'excellente musique du 3e léger. Nous regrettons de ne pouvoir analyser les différentes parties de ce remarquable ouvrage, mais nous devons constater qu'il a produit le plus grand effet. L'auteur, M. Laurent de Rillé, est du reste un compositeur qui a fait ses preuves. Aussi est-ce moins un début que nous annonçons qu'un nouveau succès et un pas de plus vers un brillant avenir.

*** Dans notre dernier numéro, nous parlions du brillant concert donné à Strasbourg par Mme Cabel. Commençons par un *erratum*. C'est non pas le mari de la cantatrice, mais son beau-frère, longtemps attaché comme baryton au théâtre de la ville, qui a pris part au concert et fait ses adieux au public. Ajoutons que Mme Cabel a chauté en costume des fragments du *Maître de chapelle*, du *Barbier de Séville* ; puis elle a dit une jolie mélodie, la *Fée*, composée pour elle par M. Ed. Berger, et le trio du *Toreador*. Son succès a été complet comme cantatrice et actrice. En quittant le théâtre de Bruxelles, Mme Cabel a accepté un engagement pour celui de Lyon, et, en attendant l'ouverture de la saison, elle doit se rendre à Londres.

*** Le ténor, François Jaeger, qui a brillé dans le temps au théâtre de Berlin, à côté de Mme Sontag, vient de mourir à Stuttgard, où il était professeur de chant.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 20 mai. — Deux jeunes émules des charmantes sœurs Milanollo, Virginia et Carolina Ferni, l'une âgée de quatorze ans, l'autre de douze à peine, ont donné ici un concert, dans cette même salle Boisselot, toute remplie des souvenirs de Teresa et de Maria. La plus jeune, Carolina, s'est posée avec un aplomb de virtuose d'élite : elle a joué la fantaisie-caprice de Vieuxtemps avec une justesse irréprochable, un sentiment, une expression, un style qui annoncent la véritable artiste. Elle pose une note grave ou aiguë, la nuance avec art, l'anime par des vibrations pénétrantes, lance des gammes doubles avec une légèreté fabuleuse, donne de l'esprit à son *staccato*, fait résonner la double corde avec ampleur, et sème dans son jeu, avec une expérience et un discernement au-dessus de tout éloge, ces finesses exquises, considérées par les maîtres comme le perfection du talent. Ce que nous disons de Carolina peut s'appliquer à Virginia, qui, dans une fantaisie de Dancla, s'est montrée la digne rivale de sa sœur cadette. Sans avoir toute la vigueur de celle-ci, Virginia possède les mêmes qualités de délicatesse, de sentiment et de style. Aussi les deux sœurs ont-elles recueilli une égale part de bravos dans le duo concertant de Dancla, qu'elles ont exécuté à la fin de la première partie. Après nous avoir montré le violon sous son aspect à la fois le plus aimable et le plus sérieux, les sœurs Ferni ont voulu prouver au public qu'elles étaient tout aussi familières avec les difficultés du mécanisme, alors même qu'elles s'éloignent de la fantaisie ordinaire pour aborder le champ de la bizarrerie poussée jusqu'à l'excentricité. C'est ce qu'elles ont fait dans le *Carnaval de Venise*, sans jamais manquer à la justesse. Un bel avenir paraît réservé à ces deux jeunes personnes, non moins sœurs par le talent que par le sang.

*** *Lille*, 27 mai. — La salle des concerts de la ville de Wazemmes est terminée. Elle surpasse celles de Lille par sa coquetterie et sa bonne distribution. Son inauguration doit avoir lieu sous peu. Lille et Wazemmes possèdent actuellement trois chefs-d'œuvre d'architecture que tous les étrangers visitent, et l'excellente sonorité de ces salles de concerts ajoute un grand prix à leur construction. Un concours de chant sans exemple jusqu'à ce jour doit avoir lieu le 21 juin à l'Association musicale. L'émulation à Gand et à Cologne est à son comble dans les sociétés chorales qui doivent concourir. Nous rendrons compte de cette grande fête musicale.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 28 mai. — Décidément M. Lumley a gagné sa cause : la victoire lui est demeurée. Le lord chancelier, en confirmant la décision de la Cour inférieure, a condamné Mlle Wagner aux dépens. De plus, le noble lord a cru devoir apprécier la moralité du procès, et il a terminé en disant : « J'ai l'espoir que Mlle Wagner suivra la ligne que lui tracent son » devoir et son intérêt, en remplissant ses obligations envers M. Lumley, » comme il a rempli les siennes envers elle. » — Ce succès n'est pas le seul qu'ait obtenu M. Lumley. Il y a huit jours, une manifestation des plus honorables a été faite dans l'intérêt de son théâtre. Plus de cent personnages importants, parmi lesquels figuraient le duc de Cleveland, le duc de Leinster, le marquis de Clanricarde, le baron Brunow et beaucoup d'autres, se sont rassemblés en comité dans la salle de concert du théâtre. Il a été reconnu qu'à raison des services rendus par M. Lumley à l'art musical en Angleterre, et des difficultés contre lesquelles il avait lutté avec tant d'énergie, il y avait lieu d'ouvrir une souscription destinée à assurer la marche du théâtre pendant la présente saison. En conséquence, une commission a été nommée et une souscription ouverte immédiatement. Tout fait donc espérer que le théâtre de Sa Majesté va jouir d'une existence plus brillante, plus tranquille, et que les efforts immenses de son directeur ne seront pas perdus. — Mme Lagrange a débuté dans *Lucie*, et son apparition a été pour elle un vrai triomphe. — Au théâtre de Covent-Garden, la *Juive* a été représentée avec un grand éclat : Gueymard, qui remplissait le rôle d'Éléazar, a obtenu un succès incontestable. Sa belle voix, son expression dramatique ont produit beaucoup d'effet, et la critique de nos voisins ne lui trouve d'autre défaut que celui d'appartenir à l'école française. Après le trio du second acte et l'air du quatrième, il a été rappelé, salué de bravos. Mme Jullienne, qui chantait le rôle de Rachel, s'est associée à son succès. — La foule se pressait dans les salons d'Hanover-Square au concert donné par Mme Pleyel. L'admirable pianiste y a joué deux concertos de Beethoven, en *ut* mineur et en *sol* mineur, la fantaisie de Liszt sur l'air des patineurs, du *Prophète*, et un choix de morceaux tirés des *Soirées musicoles*, de Rossini, et aussi arrangés par Liszt. Nous n'avons rien à dire ni de son talent ni de son succès, sinon que l'un et l'autre ont marché de pair. — L'Alboni est en cette ville, mais son départ pour les Etats-Unis est certain.

*** *Constantinople*. — Mme Nissen Saloman se trouve en ce moment dans notre capitale, où elle a donné deux concerts, le premier, dans la grande salle de l'ambassade russe ; le second, au Théâtre-Italien.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PUBLIÉ PAR
BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu.

POUR LE PIANO

Alice, suite de valses	5 »	**Manuelita,** schotisch.	3 »
Ondine, suite de valses	5 »	**Quadrille-Polka**	4 50
Le vieux Piqueur, quadrille.	4 50	**Mathilde,** polka.	2 »
Follette, polka-mazurka.	3 »	**Pauline,** polka	2 »
Henriette, schottisch.	3 »	**Estelle,** polka	2 »

PAR

LE COMTE A. SUBLET DE LENONCOURT.

Pour paraître incessamment, du même auteur :
REDOWA ET QUADRILLE SUR LE *JUIF ERRANT.*

LES DANSES DES MORTS

Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger, accompagnées de

LA DANSE MACABRE

Grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Edouard THIERRY,

PAR

GEORGES KASTNER

PRIX : 25 FRANCS.

Il a été tiré de cet ouvrage vingt exemplaires sur vélin numérotés,

PRIX DE CHAQUE EXEMPLAIRE : 50 FRANCS.

SOUVENIRS DU FREISCHUTZ,

Morceau de salon pour piano et violon, par Mme **MASSART**

ET

L. MASSART,

Professeur au Conservatoire de musique.

PRIX : 10 FR.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 103,

Œuvres de

CHERUBINI

Solfège avec accompagnement de basse chiffrée..... 42 »
Solfège à changement de clefs..... 36 »
Messe de Requiem à 4 parties en chœur avec accompagnement d'orchestre, en partition ..... 60 »
Messe de Requiem pour voix d'hommes avec accompagnement d'orchestre, en partition ..... 62 »
Messe solennelle à 4 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition..... 90 »
Messe du Sacre à 3 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition. (Les parties séparées de chant sont gravées aussi.)... 75 «
Messe solennelle à 4 et 5 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition..... 75 »
Faniska, opéra en 3 actes avec paroles italiennes, en grande partition..... 250 »
Cours de contrepoint et fugue.....net 30 »
Lodoïska, partition in-8°, pour piano et chant.....net 8 »
Les Deux Journées, partition in-8°, pour piano et chant, net 8 »
Marches d'harmonie, pratiquées dans la composition, adoptées pour l'enseignement dans les classes du Conservatoire, net 15 »
Ouverture de Lodoïska à grand orchestre.....net 15 »

SIX MOTETS

A 2, 3 et 4 voix, avec solos et accompagnement d'orgue, composés pour être chantés pendant la messe basse,

PAR ALBERT SOWINSKI.

Op. 80.

N° 1. *Domine Deus*, motet d'Introït à 4 voix.
2. *Lactabitur terra*, motet d'Offertoire à 4 voix.
3. *O salutaris*, pour soprano, ténor et basse, sans accompagnement.
N° 4. *O quam suavis*, soprano ou ténor solo.
5. *Caro mea*, pour 2 voix, motet d'Elévation.
6. *Laudate Dominum*, à 4 voix, chœur et fugue.

Prix des six motets: avec les parties de chant, 12 fr.; séparément, chaque, 2 et 3 fr.

Se trouvent à Paris chez les principaux marchands de musique.

En vente chez Mme veuve LAUNER, boulevart Montmartre, 16,

NOUVELLES PUBLICATIONS

SUR

LA PERLE DU BRÉSIL

DE

FELICIEN DAVID.

1. Quadrille, par Musard 4 50
2. — par Marx 4 50
3. Valse, par Pilodo. 4 50
4. Polka, par le même. 2 50
5. Polka-mazurka, par Bousquet. . . . . 3 »
6. Schottisch, par Eugène Moniot. . . . . 3 »
7. Bagatelle, par Le Carpentier . . . . . 5 »
8. Divertissement, par le même. . . . . 5 »
9. Duo pour violon et piano, par N. Louis 7 50
10. Redowa, par Pasdeloup. . . . . 4 »
11. Duo pour le piano à quatre mains, par Edouard Wolff . . . 9 »
12. Fantaisie pour la flûte avec accomp. de piano, par Henri Altés. 7 50

EN VENTE,

Chez J. MAHO, éditeur, 10, passage Jouffroy.

MADELON

Opéra-comique en deux actes, paroles de **T. SAUVAGE**, musique de

F. BAZIN.

Partition in-8° pour piano et chant, net. 12 fr. — Ouverture pour piano, 6 fr.

N° 1. MADRIGAL, chanté par M. Herman-Léon : « O belle hôtesse! » 4 50
1 *bis*. LE MÊME, pour ténor : « O belle hôtesse!» 4 50
2. ROMANCE, chantée par M. Audran : « Regardez, Arthur, ces deux fleurs jolies » 4 50
2 *bis*. LA MÊME, pour mezzo soprano ou baryton : « Regardez, Arthur, ces deux fleurs jolies. » 4 50
3. COUPLETS, chantés par Mlle eLfebvre : « Me voilà, tra la la tra la la, me voilà. » . . . . . 5 »
4. AIR, chanté par Mlle Lefebvre : « Si je leur fais bonne mine » 6 »
5. AIR, chanté par M. Audran : « On jure de s'aimer; hélas! promesse folle. » . . . . . 6 »
N° 6. COUPLETS, chantés par M. Sainte-Foy : « Madame Lerond, j'en conviens. ». 2 50
6 *bis*. LES MÊMES, pour basse ou baryton : « Madame Lerond, j'en conviens » 2 50
7. AIR, chanté par M. Herman-Léon : « Misère profonde. » . . 6 »
8. DUO, chanté par Mlle Lefebvre et M. Audran : « Vous avez vu, ma belle hôtesse ». 7 50
9. NOCTURNE, chanté par Mlle Lefebvre et M. Audran : « Qui n'a pas fait de beau projet ? » . . . . . 5 »

Grande valse pour piano, par BAZIN. — Polka-Mazurka par PASDELOUP. — Polka, Quadrille, Schottisch, etc.

SOUS PRESSE,

LA GRANDE PARTITION ET LES PARTIES D'ORCHESTRE.

POUR PARAITRE LE 1er JUIN

Chez BRANDUS et Ce. éditeurs, 103, rue Richelieu,

MAYENCE, LES FILS DE B. SCHOTT. — LONDRES, SCHOTT ET Cie,

LE JUIF ERRANT

Opéra en cinq actes,

Paroles de

MM. E. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES

Musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

HENRI POTIER.

Ouverture pour le piano à 2 et à 4 mains, 6 fr. et 7 fr. 50.

1er ACTE.

N° 1. LÉGENDE chantée par Mme Tedesco : « Pour expier envers lui ses outrages. » 3 75
1 *bis*. La même transposée pour soprano 3 75
2. LE COUVRE-FEU chanté par M. Merly et chœur : « De par le bourgmestre, de par nos échevins. » 4 50
2 *bis*. Le même pour voix de basse seule 3 75
3. CHŒUR DE MALANDRINS : « Au loin tremblez tous. » ..... 6 »
4. ROMANCE AVEC RECITATIF chantée par M. Massol : « Ils partent frappés de terreur. » 4 50
4 *bis*. La Romance seule transposée pour ténor 3 75
5. DUO chanté par Mme Tedesco et M. Massol : « Théodora, qu'ici le ciel m'envoie. » 7 50

2e ACTE.

6. SCÈNE ET TRIO chantés par Mmes Tedesco et La Grua, et M. Roger : « Douze ans sont écoulés. » ..... 6 »
7. QUATUOR pour 4 basses, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple et Noir : « On m'a dit vrai, jamais plus charmante beauté. » ..... 9 »
8. ROMANCE chantée par Mme Tedesco : « A moi, ta sœur et ton amie. » ..... 3 »
8 *bis*. La même transposée pour soprano ..... 3 »
9. DUO AVEC RECITATIF chanté par Mme Tedesco et M. Roger : « Sa voix, sa vue enchanteresse. » 7 50
10. CHŒUR de la Saint-Jean : « Saint-Jean ! Saint-Jean ! » ..... 6 »

3e ACTE.

11. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par Mlle La Grua : « O merveille ! ô prodige ! auquel je crois à peine. » ..... 6 »
11 *bis*. Le même transposé pour contralto ..... 6 »
12. ROMANCE chantée par M. Roger : « Une sœur, une amie, ange de la maison. » ..... 3 »
12 *bis*. La même transposée pour baryton ..... 3 »
13. STROPHES chantées par Mme Tedesco : « Que nos voix vers le ciel montent. » 4 50
13 *bis*. Les mêmes transposées pour soprano 4 50

4e ACTE.

14. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par M. Roger : « A ce palais dont la magnificence... » ..... 5 »
14 *bis*. Le même transposé plus bas ..... 5 »
15. ROMANCE extraite de l'air chantée par M. Roger : « Vous n'êtes plus, jours d'innocence. » 3 57
15 *bis*. La même transposée pour baryton 3 75
16. DUO chanté par Mlle La Grua et M. Roger : « Le ciel nous a réunis. » 7 50
16 *bis*. ROMANCE extraite du duo : « O ciel ! est-ce un rêve ? » .. 3 75
17. AIR chanté par M. Massol : « De Dieu l'éternelle clémence. » . 5 »
17 *bis*. Le même transposé pour ténor ..... 5 »
17 *ter*. Le même transposé pour basse ..... 5 »
18. QUINTETTE pour 5 voix de basse, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple, Goyon et Noir : « La nuit est sombre. » 3 75
18 *bis*. Le même réduit à 1 voix de basse 2 50

5e ACTE.

19. QUATUOR chanté par Mlle La Grua, Mme Tedesco ; MM. Roger et Massol : « Tu m'as sauvé, mon père ! » ..... 5 »
19 *bis*. ROMANCE extraite du quatuor, chantée par M. Roger : « Quand chacun te fuit ici bas. » ..... 5 »
20. EVOCATION chantée par M. Chapuis : « La voix du Seigneur vous appelle. » 2 50

SEPT AIRS DE BALLET ET UNE MARCHE TRIOMPHALE :

N° 1. Pas des Esclaves 4 50
2. Pas des voiles 4 50
3. Le Bourdonnement 4 50
N° 4. Le berger Aristée 4 50
5. La Ronde 4 50
6. La Reine des Abeilles 4 50
N° 7. La Ruche 4 50
Marche triomphale 2 50

Suite de Valses et deux Quadrilles par MUSARD.

Grande valse pour piano, par FR. BURGMULLER.
Polka des Abeilles, par E. ETTLING.
Schottisch du Berger par J. PASDELOUP.
Polka-Mazurka, par G. DANIELE.
Redowa et quadrille, par S. DE LENONCOURT.
Deux Bagatelles pour piano, par A. LECARPENTIER.
Des Morceaux de piano par H. ROSELLEN, A. TALEXY, CH. VOSS, O. COMETTANT, R. MÜLDER, J.-B. DUVERNOY, DECOURCELLE, etc.

ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

Le Poëme est en vente : Prix 1 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 23. 6 Juin 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, 5 rue du Gouvernement.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchère, 194, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Schanfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34 u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

SOMMAIRE. — Richard Wagner, par **Fétis** père. — Un Ménétrier ou le Bois-aux Loups, par **Léa Mulder**. — Traité de prononciation, de M. Morin (de Claguy), professeur au Conservatoire de musique et de déclamation. — Nouvelles et annonces.

RICHARD WAGNER.

Sa vie. — Son système de rénovation de l'opéra. — Ses œuvres comme poëte et comme musicien. — Son parti en Allemagne. — Appréciation de la valeur de ses idées.

En 1839, un jeune poëte et musicien allemand, inconnu jusqu'alors, arriva à Paris dans une situation peu fortunée, à ne considérer que sa bourse, mais riche d'espérances et de confiance en lui-même. Son nom était Richard Wagner. C'est ce même artiste, si obscurément jeté dans le monde à cette époque, qui préoccupe en ce moment l'Allemagne du Nord, et dont les idées sur l'art et les œuvres ont lancé le signal de la guerre entre quelques amis enthousiastes et d'ardents antagonistes. Après son retour en Allemagne, Wagner avait rencontré des circonstances favorables pour la représentation de ses ouvrages ainsi que pour son bien-être : changement inouï dans sa fortune, péripétie sans exemple, que lui-même n'eût jamais espérée dans ses plus beaux rêves; mais des événements, dont il sera parlé plus loin, vinrent tout-à-coup anéantir cette heureuse phase de la vie de l'artiste, l'obligèrent à chercher un refuge sur une terre étrangère, et le condamnèrent au silence pour quelque temps.

Peut-être la courte apparition de Wagner dans le monde musical serait-elle maintenant oubliée si Liszt, plein de foi dans la valeur des œuvres de cet artiste, n'eût résolu de les faire revivre, d'en proclamer le mérite et d'en rendre l'exécution aussi bonne que possible dans la mesure des moyens que lui offrait le petit théâtre de Weimar. Pour atteindre son but, il ne fallait pas moins que ses convictions inébranlables, sa ferme volonté, et l'influence dont il jouit près de la cour si bienveillante dont il est le premier maître de chapelle. *Tanhauser* et *Lohengrin*, derniers ouvrages de Wagner, qu'on peut considérer comme l'expression finale de son sentiment et de sa conception, furent donc représentés à Weimar dans les années 1849 et 1850. La paisible population de cette agréable ville ne comprit peut-être pas trop bien ce qu'on lui faisait entendre; mais Liszt lui appliqua le précepte de l'Ecriture : il la força d'entrer, et ce qui d'abord avait paru fort obscur finit par s'éclaircir un peu. Ces représentations ne furent pas sans retentissement. Cependant Liszt, ne trouvant pas dans l'effet produit par quelques articles de journaux ce qu'il attendait de ses efforts, voulut lui-même fixer l'attention du monde musical sur ces œuvres qu'il considère comme une transformation radicale de la musique dramatique, et en écrivit l'analyse, qu'il a publiée sous le titre de : *Lohengrin et Tanhauser* (Leipsick, 1851, in-8°).

C'est dans ces circonstances que Wagner vient de rompre le silence et qu'il a fait appel à la sympathie, à l'admiration de l'Allemagne, par la publicatian de deux ouvrages, dont un est composé des poëmes de ses trois derniers opéras (1), et dont l'autre, intitulé l'*Opéra et le Drame* (2), renferme l'exposé de ses opinions sur le mérite de ses contemporains et de ses prédécesseurs dans l'art dramatique, au point de vue de la musique et de la poésie, ainsi que de ses théories sur cet art. Les poëmes du *Hollandais volant*, de *Tanhauser* et de *Lohengrin* sont précédés d'une longue préface de près de deux cents pages que Richard Wagner a intitulée : *Communications à ses amis* (Mittheilungen an seine Freunde). Rien de plus curieux que ce morceau ; car il ne nous fait pas connaître seulement les vues de l'artiste et l'histoire de ses œuvres, il nous révèle l'homme tout entier. Or, comme le dit Wagner lui-même, l'homme est inséparable de l'artiste. Il s'explique à cet égard d'une manière catégorique dès la première page de ses révélations : « J'adresse (dit-il) ces communications à mes amis; car je ne » puis être compris que par ceux qui éprouvent le besoin et le désir » de me comprendre, et ceux-là ne peuvent être que mes amis. Mais » je ne puis considérer comme tels ceux qui disent m'aimer *comme* » *artiste*, et qui croient devoir me refuser leur sympathie *comme* » *homme*, parce qu'ils confondent le nom d'*homme* avec celui de *sujet*. » Si la séparation de l'artiste et de l'homme est aussi dépourvue de » bon sens que la séparation de l'âme d'avec le corps (!), il est certain » que jamais artiste n'a pu être aimé, jamais son art n'a pu être com- » pris, sans qu'il fût aimé (du moins involontairement) comme homme, » et sans qu'on comprît à la fois ses œuvres et sa vie. » Bien que Wagner ne s'exprime qu'avec réserve dans ce qui suit sur les sentiments qui doivent animer ceux qui l'admirent comme artiste et l'aiment comme homme, il est évident qu'il s'adresse à un parti; parti sur lequel je ne m'expliquerai pas en ce moment, mais qui ne lui fait pas défaut.

Il m'a paru que les lecteurs français de la *Gazette musicale* peuvent désirer de connaître celui qui, comme artiste et comme homme, est l'objet de l'attention publique dans le nord de l'Allemagne. J'ai cru aussi que ces lecteurs verront avec intérêt l'analyse du système par lequel cet homme s'est donné la mission de transformer l'œuvre dramatique connue sous le nom d'*opéra*. Je me propose de satisfaire leur curiosité sur ces deux points. Et d'abord je m'occuperai de la personne de Wagner et de son caractère, le laissant parler lui-même aussi sou-

(1) *Drei Operndichtungen nebst Mittheilungen an seine Freunde als Vorwort.* Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1852. 1 vol. petit in-8°.

(2) *Oper und Drama.* Leipsick, J.-J. Weber, 1852. 3 petits volumes in-16.

vent que je le pourrai, afin que ses amis ne puissent m'accuser de gâter la ressemblance du portrait.

Richard Wagner est né à Leipsick le 10 mai 1813. Son père lui fut enlevé dès ses premières années. Ce fut, selon lui, *un grand bonheur*; car, après avoir rapporté l'histoire fictive d'un roi Wiking, qui chassa de son palais certaine jeune fée, laquelle avait voulu doter son fils nouveau-né de l'esprit mécontent de ce qui existe et passionné pour la recherche du nouveau, il dit que cette fée nous offre à tous le même don le jour de notre naissance, et que par lui *nous pourrions devenir tous des génies*; mais que la manie de l'éducation qui règne dans notre monde dégénéré est telle, que le hasard seul nous apporte encore ce don, lorsqu'il nous garantit du malheur d'être *éduqué* (p. 36). « Certaine de ne pas être empêchée (après la mort du père), la fée (ajoute-» t-il) se glissa à mon berceau et m'accorda son présent qui jamais ne » m'a quitté, et qui dans une complète indépendance, m'a fait mon » propre instituteur, et m'a dirigé dans la vie et dans l'art. *Voilà:* » *c'est en cela que consiste tout le génie* (seht, hierin liegt alles Ge-» nie!) » Auprès de Richard Wagner, Jacotot n'est qu'un bien pauvre homme; car, bien qu'il eût la persuasion que toutes les intelligences sont égales, il avait conservé le préjugé de la nécessité d'une direction dans l'étude. De là vient sans doute qu'aucun génie, à ma connaissance, n'est sorti des mains de Jacotot ou de ses disciples, et que son *enseignement universel* n'a guère produit que des ignorants et des esprits vulgaires.

Cependant notre indépendance n'est jamais si absolue, même lorsque nous avons le *bonheur* de perdre notre père dès nos plus jeunes ans, que nous ne restions soumis à notre insu aux influences de ce qui nous entoure. Ainsi, Wagner avait encore des parents, une famille, quelque chose comme une mère, une sœur, un frère. Ces bonnes gens vivaient du théâtre, et vraisemblablement s'occupaient peu du génie doué par la fée; mais ils lui faisaient fréquenter les coulisses; il y prit la connaissance et le goût de la comédie. A la vérité, il ne s'y livra que sous la réserve de son indépendance juvénile. Il jouait la comédie, mais dans sa chambre et seul. Il ne tirait pas les sujets des scènes qu'il représentait des pièces qu'il avait vues au théâtre : lui-même les inventait. Le théâtre n'avait été que l'occasion à l'aide de laquelle sa passion dramatique s'était éveillée; mais il ne prenait aucun plaisir à ce qu'il appelait *la comédie fardée;* elle était même pour lui l'objet d'une véritable horreur. Quoi qu'il en soit, l'origine de ses idées concernant le drame et la représentation de l'action théâtrale, ne fut, de son propre aveu, qu'une imitation. Si négligée que fût son éducation, on l'avait envoyé au gymnase dont il avait suivi les cours : en y apprenant à connaître l'antiquité, il y prit le goût de la poésie et de la musique aussi par imitation, et il cessa de s'essayer dans la peinture, lorsqu'un peintre de portraits qui l'avait recueilli dans sa maison et fournissait généreusement à ses besoins, vint à mourir.

» J'écrivais des drames, dit Wagner, lorsqu'à l'âge de quinze ans » j'eus l'occasion de connaître les symphonies de Beethoven; elles dé-» cidèrent de ma passion exclusive pour l'étude de la musique, qui, du » reste, agissait puissamment sur mon organisation depuis que j'avais » entendu le *Freischütz* de Weber. Cependant, mes études dans cet » art ne me détournèrent jamais de mon penchant à imiter les poëtes; » seulement, ce penchant se soumettait à l'impulsion musicale, et je ne » cultivais la poésie qu'au point de vue de la musique. Ainsi, je me » souviens que, dans mon exaltation pour la *Symphonie pastorale*, je » composai une comédie champêtre dont j'avais pris le sujet dans *les* » *Caprices des amoureux*, de Goethe. Je ne fis pas d'esquisse poéti-» que; j'écrivais en même temps les vers et la musique, et je laissais » ainsi surgir conjointement les situations du drame et leur expression » musicale. »

Wagner venait d'entrer dans sa dix-huitième année lorsque la révolution de juillet 1830 éclata; il avoue (page 38) qu'il éprouva une vive émotion à la nouvelle de cet événement. Le sort de la Pologne, qui en fut une des plus tristes conséquences, lui causa une affliction égale à l'enthousiasme que lui avait inspiré le courage de ses habitants dans la lutte avec les puissantes armées russes. Il était trop jeune pour prendre part à ces événements, mais ses instincts s'étaient révélés. Cependant il n'en résulta pour lui qu'une surexcitation qui le porta à écrire beaucoup de musique instrumentale, particulièrement des sonates, des ouvertures et une symphonie. Ce dernier ouvrage fut exécuté au concert d'abonnement le 10 janvier 1833. Wagner, alors dans sa vingtième année, n'entendit pas son œuvre, parce que le mauvais état de sa santé l'avait obligé à s'éloigner de Leipsick pour aller chercher un climat plus doux à Würzbourg, près de son frère, professeur de chant et père de Mlle Johanna Wagner, objet de tant de retentissement à Londres dans cette saison, et dont le talent, quel qu'il puisse être, sera vraisemblablement une cause de ruine pour les directeurs de théâtre qui se le disputent.

Dans une situation de santé meilleure, après une année de calme et de repos, Richard Wagner s'occupa de la recherche d'une position, et la trouva dans la place de directeur de musique au théâtre de Magdebourg, où il fut installé dans les derniers jours de 1834. Ainsi qu'il le dit lui-même, il ne connaissait jusqu'à cette époque que l'imitation du style des compositeurs renommés. L'*Oberon*, de Weber, et *le Vampire*, de Marschner, qu'on représentait alors à Leipsick, lui donnèrent l'idée d'un texte d'opéra intitulé *les Fées*, qu'il tira d'une nouvelle de Gozzi : il le mit immédiatement en musique. Cette musique était l'écho des impressions qu'avaient fait sur lui les œuvres de Beethoven, de Weber et de Marschner. Bientôt désabusé sur son ouvrage, et placé sous l'empire de passions d'un autre genre, que ses relations de théâtre avaient attisées, il sentit ses idées se modifier et prendre des tendances plus individuelles. Ce fut alors qu'il conçut le plan de son opéra intitulé *la Novice de Palerme*, qui fut représenté sur le théâtre de Magdebourg le 29 mars 1836 et ne réussit pas. Le mécontentement qu'eut Wagner de la chute d'un ouvrage auquel il attachait alors de l'importance, lui fit quitter sa place dans la même année. Au commencement de 1837 on le retrouve à Kœnigsberg dans la position de chef d'orchestre du théâtre; mais, par des motifs qui ne sont pas connus, il n'y resta que quelques mois. Lui-même garde le silence sur cette époque de sa vie, dans ses *Communications à ses amis*. J'ai tiré mes renseignements des journaux allemands de musique qui paraissaient alors. Autant qu'on peut comprendre son récit (page 45), c'est à cette époque qu'on doit rapporter le mariage qu'il contracta trop légèrement, dit-il. Voici la traduction de ses paroles : « J'étais amoureux; je me mariai par ob-» stination, et je rendis malheureux moi-même et autrui, tourmenté » par les ennuis de la vie domestique pour laquelle je ne possédais pas » le nécessaire : c'est ainsi que je tombai dans la misère dont les effets » tuent tant de milliers d'individus. »

Engagé comme directeur de musique au théâtre de Riga, Wagner se rendit dans cette ville. Il y eut d'abord le projet de composer un opéra-comique dont il tira le sujet des *Mille et une Nuits*, et en commença l'exécution; mais bientôt après, ses dégoûts de la vie de théâtre et sa position malheureuse lui firent abandonner cette entreprise. Résolu à sortir de cette situation et à se rendre à Paris pour y écrire un grand opéra, il conçut le plan de son ouvrage intitulé *Rienzi*. Travaillant avec ardeur, il acheva ce plan et écrivit les deux premiers actes. Ce fut alors que, poussé par le désespoir, *il rompit* (dit-il) *les rapports qui avaient existé jusqu'à ce moment* (?), et se mit en route directement de Riga pour Paris, sans avoir de ressources suffisantes pour un si long voyage. Le vaisseau sur lequel il s'était embarqué fut battu par la tempête et jeté sur les côtes de la Norvége; mais enfin l'artiste put aborder les rivages de France. Peu de jours après il entrait à Paris, ne possédant que l'ébauche d'un opéra et l'espoir d'un temps meilleur. « Je me » fiais en la musique (dit-il), cette langue universelle, et je la croyais » propre à remplir entre la vie parisienne et ma personne une lacune » sur l'existence de laquelle mon sentiment intérieur ne pouvait pas » me tromper (page 52). »

Le premier soin de Wagner fut de chercher des compatriotes qui

pussent l'aider à sortir de sa position actuelle. M. Maurice Schlesinger, alors éditeur de musique et propriétaire de la *Gazette musicale*, fut celui qui lui rendit les services les plus utiles, en le chargeant de travaux dont le salaire satisfaisait aux besoins les plus pressants. Puis, il le mit en relation avec les artistes et littérateurs qui pouvaient l'aider à se faire connaître et à réaliser ses espérances en lui-même. Souvent même il essayait de le diriger par ses conseils. Tantôt il lui faisait composer des romances sur des paroles françaises, afin que son nom pénétrât dans les salons ; mais les formes insolites de ces *mélodies*, et les difficultés dont elles étaient remplies, à cause de l'ignorance absolue du compositeur dans l'art du chant, rebutèrent les chanteurs : pas un d'eux ne voulut se hasarder parmi les écueils de cette musique aussi étrangère aux habitudes de leur oreille qu'à celles de leur larynx. Plus tard, Schlesinger obtint de la Société des concerts la promesse qu'on essaierait une ouverture de son protégé, et qu'elle serait exécutée si l'effet répondait à ce qu'il annonçait. Sur cette assurance, Wagner se mit au travail, traça le plan d'une ouverture pour le *Faust* de Goethe, qui ne devait être que le premier morceau d'une grande symphonie sur le même sujet, et acheva rapidement cette œuvre, dont on fit une répétition qui parut une longue énigme aux exécutants. Après cette épreuve, il ne fut plus question du placement de l'ouverture dans le programme d'un concert. Schlesinger et les autres amis de Wagner avaient conçu le projet de lui faire écrire un opéra du genre mixte pour le théâtre de la *Renaissance*. Il avait écrit, autrefois, un livret de cette espèce auquel il donnait le titre de la *Défense de l'amour* ; on en commença une traduction française, et son arrangement fut confié à un littérateur connu par ses succès au théâtre. Mais celui-ci déclara bientôt que cette pièce n'avait aucune chance de réussite sur la scène française : il n'en fut plus question.

Par une disposition d'esprit qui peut paraître fort bizarre au premier aspect, mais qui n'est qu'une conséquence naturelle de l'organisation de Wagner, il éprouvait peu de regrets de ces contretemps. Il s'en rehaussait même à ses propres yeux ; car il considérait comme indigne de lui de descendre des hauteurs auxquelles il aspirait pour les œuvres frivoles qu'on l'engageait à faire. S'il se prêtait en apparence aux conseils de ses amis, c'était simplement dans le but de ne pas décourager leur bonne volonté. Pour lui, il ne voulait arriver qu'à l'Opéra, au grand Opéra, avec toute la puissance de son effet musical et les magnificences de son spectacle. La persuasion que là était sa place l'avait seule conduit à Paris. Ce qu'il avait vu à l'Académie royale de musique avait de beaucoup surpassé ce qu'il avait imaginé, et avait donné plus d'énergie à son désir de se produire par une œuvre sérieuse sur cette vaste scène. Il ne se dissimulait pas les difficultés qu'il devait rencontrer pour la réalisation de ses vœux : « Je manquais absolument, » dit-il, des qualités personnelles qu'il aurait fallu posséder. A peine » avais-je appris assez de français pour me faire entendre ; cette lan- » gue m'inspirait des dégoûts invincibles. Je ne me sentais aucune in- » clination pour les manières françaises ; mais je me flattais d'imposer » les miennes. » Dans les premiers temps de son séjour à Paris, lorsqu'il assistait à une représentation de l'Opéra, ce qui du reste était assez rare, il éprouvait une sorte de vertige causé par l'effet de la musique ; mais plus tard, il eut l'espoir, *la certitude même*, dit-il, qu'il emporterait la palme sur ses rivaux lorsqu'un de ses ouvrages serait représenté sur cette vaste scène.

Il y a loin de là à l'arrangement de la musique d'un vaudeville pour un théâtre des boulevarts ; la misère obligea cependant l'auteur de *Tanhauser* et de *Lohengrin* à accepter cette humiliation ; mais il n'en recueillit pas même le bénéfice, car il se trouva, je ne sais comment, que cette musique ne put servir. Alors il ne resta plus à Wagner qu'une ressource, offerte par Schlesinger, à savoir : d'arranger pour le violon et pour le cornet à pistons la musique des opéras nouveaux. Ses dents durent grincer en faisant ce travail. Le dégoût qu'il en éprouvait détermina plus tard le bienveillant propriétaire de la *Gazette musicale* à lui proposer d'écrire des morceaux de fantaisie pour ce journal ; morceaux que traduisait de l'allemand en français une plume exercée. Wagner réussit mieux dans cette entreprise que dans ce qu'il avait fait précédemment à Paris. Deux nouvelles composées par lui se font remarquer par l'intérêt du sujet et par l'originalité de la forme. La première est le pèlerinage d'un jeune compositeur à Vienne, pour y voir Beethoven ; l'autre, un musicien étranger qui veut se faire connaître à Paris, et qui meurt à la peine. Dans le premier de ces morceaux il avait pris ses sentiments pour sujet ; dans le second, sa personne. Ces fantaisies furent lues avec intérêt.

Wagner, après deux ans de séjour à Paris, passés en tentatives infructueuses, arriva enfin à la conviction que ses idées et les tendances de son goût n'y pouvaient réussir. Dès lors une seule pensée le préoccupa : retourner en Allemagne et y faire représenter sur un grand théâtre, sur *un théâtre aulique*, suivant son expression, son *Rienzi*, qu'il avait achevé, et lui semblait enfin la réalisation complète de l'idée qu'il poursuivait depuis sa première jeunesse. Il avait aussi achevé son poëme du *Hollandais volant*, et s'était mis en relation avec sa patrie pour l'admission de ces ouvrages dans quelque capitale. La mauvaise fortune qui le poursuivait depuis longtemps vint à cesser tout à coup. Il reçut à peu d'intervalle des lettres de Dresde et de Berlin qui l'informaient de l'admission de *Rienzi* au théâtre de la première de ces villes, et du *Hollandais volant* dans l'autre. Cependant une difficulté considérable l'arrêtait encore ; car pour s'éloigner de Paris et faire un long voyage, alors que les chemins de fer n'existaient pas encore, il fallait beaucoup d'argent, et Wagner n'en avait pas. Ce fut encore Schlesinger qui vint à son secours, en lui confiant l'arrangement de l'opéra d'Halévy, la *Reine de Chypre*, pour le piano. Quelle que fût la répugnance du musicien-poëte pour des travaux de cette espèce, il accepta avec joie les propositions de l'éditeur, dans la vue d'une prompte délivrance de l'esclavage où Paris le retenait. Partir, arriver, entendre enfin ces ouvrages qui avaient été le rêve de sa vie, telle était alors sa seule pensée ; le reste n'était que le moyen.

Il paraît qu'alors une autre ressource plus prompte que celle d'un long et fastidieux travail lui fut offerte par M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra. Cet administrateur avait besoin d'un sujet d'opéra pour le confier à M. Dietsch, son protégé. On lui avait parlé du *Hollandais volant*, de Wagner ; une négociation fut engagée avec celui-ci pour qu'il le cédât en échange de quelques centaines de francs, sous la condition qu'il conserverait la propriété de son œuvre pour l'Allemagne, et que le titre serait changé à Paris. C'est ce même sujet qui, traité par M. Paul Foucher sous le titre du *Vaisseau fantôme*, a été joué à l'Opéra en 1842, avec la musique de M. Dietsch.

Désormais donc Wagner était libre ; une ère nouvelle s'offrait à lui ; le temps de l'humiliation était passé, celui du triomphe était venu. C'est dans cette pensée consolante qu'il s'éloigna de Paris au commencement de 1842, après trois années de séjour qui n'avaient été pour lui qu'une longue torture.

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

UN MÉNÉTRIER
OU
LE BOIS AUX LOUPS.

Si le récit que l'on va lire, et qui se rattache à la longue histoire des effets curieux de la musique, n'était pas vrai de tout point ; s'il n'existait pas à l'appui de son authenticité d'irrécusables témoignages, nous n'aurions pas pris la peine de le transcrire. Il est des choses qu'on n'a pas le droit d'inventer et qui n'ont d'autre mérite que celui d'être arrivées. Telle est celle que nous allons retracer, presque sous la dictée d'un ami. C'est l'ami qui parle : nous avons tâché de conserver la forme aussi fidèlement que le fond.

« L'été dernier je fus poursuivi par une idée fixe, celle de voyager ; j'étais fatigué de la vie parisienne, des concerts, des soirées, et, pour-

quoi le tairais-je? de l'Opéra, bien que pour en arriver à cette satiété, il ne m'eût fallu pas moins que six mois passés au milieu des cercles les plus brillants, sous le feu des bougies et des lustres. Le 15 mai était arrivé et se révélait dans toute sa splendeur; les arbres s'habillaient de leur robe d'émeraude, les oiseaux à leur tour donnaient au promeneur matinal leur concert sans programme. Chaque matin, fidèle à l'appel de mes petits chanteurs emplumés, je me rendais à la grille des Tuileries, où je prenais un billet de plaisir gratis; pendant une heure j'écoutais le chant de mes chers virtuoses avec autant de plaisir qu'un homme blasé sur des mets exquis éprouve de joie à goûter la mûre des haies! Je regrettais parfois que la masse des choristes ne fût pas plus grande: le rossignol, ce soprano des bois, faisait défaut à la charmante troupe, et, dans le morceau d'ensemble qui s'exécutait du haut des marronniers, il manquait une partie importante. Je fis la réflexion toute simple que si je quittais les Tuileries pour les bois, les plaines ou les forêts, mon dilettantisme trouverait d'autant plus de ressources!

» Or donc, un beau matin, j'allai prendre congé de quelques amis, qui, moins heureux que moi, ne pouvaient franchir les murs de Paris, et je partis pour la Touraine! Rassurez-vous, ami lecteur, mon intention n'est pas de vous décrire les villes par lesquelles j'ai passé, ni de vous mettre au cou le chapelet des grains de sable que j'ai foulés, encore moins de vous dessiner la Loire que je parcourais sur un de ces bateaux empanachés de fumée. Non! je préfère m'en rapporter à vos souvenirs ou.... à votre curiosité. Si vous voulez bien me suivre, je vous mènerai droit à la modeste auberge qui se trouve au village d'Herbot, à 16 kilomètres de Blois. En arrivant, mon premier coup d'œil fut pour la cuisine, car, je ne sais si vous l'avez remarqué, les voyages font de l'homme une femme de ménage très-entendue. J'allais donc m'occuper du menu de mon souper, lorsque de joyeux chants et le son aigre d'un violon firent trève à ma méditation gastronomique. J'ouvrais la bouche pour demander la cause d'une gaîté si bruyante, quand la porte de la grande salle, vivement poussée, me laissa voir une jeune fille que depuis quelques heures le oui solennel, ce mot si court duquel dépend le bonheur ou le malheur de toute une longue existence, venait de transformer en une charmante jeune femme. Elle était encore parée de la couronne et du bouquet virginal. A cet aspect, je l'avoue, je tremblai, non, comme vous pourriez le croire, de l'émotion que me causait sa beauté, mais pour mon souper! Que pouvais-je espérer, en effet, dans une méchante auberge de village, venant après une noce? J'interrogeai la cuisinière avec l'anxiété d'un estomac vide, et la réponse que je redoutais me fut faite: il n'y avait plus rien!....

» J'en étais à me demander si je me contenterais de quelques œufs et d'un morceau de fromage de chèvre, lorsque la jeune mariée, qui était sortie de la cuisine sans que j'y prisse garde, y revint tenant par la main un beau garçon de vingt ans; elle me le présenta du geste, et s'avançant vers moi: Monsieur, me dit-elle, puisque nous avons épuisé toutes les provisions de la maison et qu'on vous propose un si maigre repas, mon mari et moi, nous serions heureux et fiers si vous consentiez à vous mettre à notre table et à partager notre dîner. L'invitation des jeunes époux était faite si simplement et, par cela même, si cordialement, que, sans plus de façon, j'offris le bras à la jolie mariée, et tous trois nous entrâmes dans la salle du banquet. On venait de se mettre à table; mais, chacun poussant son voisin, on parvint à me faire une place vis-à-vis de la reine de la fête, entre le marié et un petit homme dont je vous parlerai avec détail, car c'est le héros de notre histoire. Les convives, fort étonnés de mon intrusion soudaine, me regardaient avec cette persistance qu'ont seuls les paysans et les enfants; autant que ma politesse naturelle me le permettait, je pris ma revanche et j'examinai à mon tour. Mais qu'importe, après tout, que les convives soient bruns ou blonds, jeunes ou vieux, beaux ou laids?

» Je reviens au voisin que le hasard m'avait choisi tout aussi bien, du reste, que s'il eût consulté mon goût pour la place que je devais occuper. C'était un homme de quarante ans environ; son teint était basané; ses petits yeux noirs, très-enfoncés sous d'épais sourcils, étaient d'une vivacité remarquable; mais comme si la nature, malgré sa prévoyance, ne les eût pas dotés d'un refuge assez profond, sa paupière, par un mouvement rapide, s'abaissait convulsivement sur le point visuel, sans doute trop faible pour supporter longtemps de suite l'éclat de la lumière; ce qui lui donnait un air inquiet et presque hagard. Il était assez sérieux, bien que son métier fût d'apporter avec lui le plaisir et la joie: c'était le ménétrier du village, le complément obligé de toute noce de campagne. A la boutonnière de son habit bleu étaient attachés de grands rubans flottants, et ce symbole de gaîté faisait un contraste assez singulier avec l'ensemble un peu triste de sa personne; bref, il y avait en lui un cachet de bizarrerie qui commandait l'attention.

» En me plaçant près de lui, j'avais déjà remarqué que, par une monomanie incompréhensible, il ne se séparait pas, même à table, des insignes de sa profession; car, sous sa serviette, on distinguait parfaitement la forme d'un violon, qu'il portait, ainsi que nos chanteurs ambulants, suspendu à son cou. Un peu plus tard, j'eus encore lieu de remarquer son originalité. J'étais, comme étranger, l'objet des attentions du marié, et comme, dans toutes les campagnes, la meilleure manière de fêter un convive est de lui faire boire une bouteille de vin par demi-heure, il résultait pour moi, du bon accueil dont j'étais gratifié, que je subissais depuis le commencement du repas une véritable question. En ce moment je n'aurais pas plus redouté la vue du fameux Torquemada, que ce goulot de bouteille s'inclinant à chaque instant sur mon verre! Dans un accès de désespoir, je désarmai mon trop gracieux persécuteur, et m'emparant de la bouteille, je me tournai du côté du ménétrier, et ne voyant rien dans son verre, j'y versai quelques gouttes de vin. — Ne versez pas! ne versez plus! — s'écria-t-il d'une voix de Stentor. Je levai la tête, étonné de ce cri d'alarme, et je le vis pâle comme un mort et tremblant comme un peuplier sous le vent d'automne. — Un autre verre, reprit-il d'une voix étranglée; je veux boire de l'eau! Et comme s'il eût cherché une arme protectrice, je le vis serrer son violon convulsivement; ses yeux étincelaient et toute sa physionomie dénotait une anxiété si violente, que, vu la petite cause de ce grand effet, je le crus fou.

» Cependant, au bout de quelques minutes, sa figure se détendit, sa main abandonna le violon qu'elle tenait toujours, et rapprochant sa chaise de la table, il se remit en devoir de manger, de même qu'un homme réveillé par un cauchemar se retourne sur l'autre oreille et se rendort. Ma curiosité était si vivement piquée que je ne songeai pas même à témoigner à mon singulier voisin le regret que j'éprouvais de l'effroi que je venais de lui causer; mon regard étant apparemment moins discret que ma bouche; le marié s'aperçut du désir que j'avais de posséder le mot de cette énigme, et s'adressant au ménétrier: — Allons, Raboulot, bien que nous connaissions tous ton histoire, contenous-la encore une fois de plus; ça expliquera à monsieur la grimace que tu viens de lui faire, et ça l'aidera à te la pardonner. Est-ce dit, mon vieux? Tu boiras une carafe d'eau de plus si bon te semble! — C'est bien! c'est bien! mauvais plaisant, dit-il en clignant des yeux plus que jamais; si tu avais passé cette nuit-là dans ma compagnie... Enfin, puisque vous le voulez, je vais vous conter ça. Et se tournant vers moi, il commença ainsi:

» Un jour de l'automne dernier, j'étais de noce comme aujourd'hui; après le banquet on devait danser, et, ainsi que vous le savez déjà, c'est moi qui fais sauter la jeunesse. J'étais grimpé sur un tonneau; et là, mon violon à la main, je m'égosillais à crier: « La queue du chat! en avant deux! balancez vos dames! » tant et si bien que, ma foi, j'avais la gorge comme une râpe! Je demandai un verre de vin pour me radouber le gosier à neuf; et comme la noce était riche, au lieu d'un verre on mit deux bouteilles sur mon tonneau. Petit à petit et sans m'en apercevoir, je les vidai; si bien qu'à deux heures du matin, quand il fallut descendre de mon piédestal pour retourner chez moi, je trouvai que la maison dansait mieux que la mariée et que le chemin se tortillait comme un vrai serpent. Sans m'en douter, au lieu de suivre mon chemin ordinaire, j'entrai dans le bois aux Loups! Vous qui n'êtes

pas du pays, Monsieur, vous saurez que tout homme qui jouit de sa raison ne se risque jamais après huit heures du soir dans le bois aux Loups; car, voyez-vous, si nous l'avons appelé comme ça au lieu de lui laisser son vrai nom du Guérinet, ce n'est pas pour faire plaisir aux roi de Prusse!

» J'avais à peine marché dix minutes qu'une pierre dont je ne sus pas me garer, me fit tomber. Malgré tous mes efforts, je ne pus parvenir à me relever; mes jambes refusaient de me porter plus loin, et, prenant mon parti avec l'insouciance d'un homme ivre, je m'endormis sur la mousse aussi délicieusement que si j'avais été dans la plume jusqu'au nez. Je ne sais combien de temps mon sommeil avait duré, lorsqu'il me sembla qu'on me retournait du dos sur le ventre, et du ventre sur le dos! J'allais me relever, lorsque je reçus en plein visage une haleine chaude et humide qui me fit frissonner des pieds à la tête; elle était trop abondante pour être celle d'un homme, et je ne m'y trompai pas: je venais d'être retourné comme un morceau de viande à la broche par un énorme loup qui maintenant me flairait les yeux, les oreilles, puis enfin tout le corps.

» En un instant je fus dégrisé; je retrouvai juste assez de raison pour comprendre qu'au moindre mouvement que je tenterais, je serais dévoré. Je ne sais si j'aurais pu crier, mais je ne l'essayai pas; la frayeur m'avait comme paralysé... Un instant je me crus délivré: je ne sentais plus la respiration du loup se mêler à la mienne; j'ouvris les yeux et je reconnus mon erreur. Le terrible animal était à mes pieds, occupé à pousser avec son nez toutes les feuilles sèches qu'il avait pu amasser, et il commençait à m'enterrer! D'abord ce furent mes bottes, puis mes jambes, puis ma poitrine. A ce moment je refermai les yeux.... il arrivait à ma tête!! Combien de temps dura cet ensevelissement, je ne saurais le dire, pas plus que je ne pourrais vous peindre mes angoisses. Cependant, chose inouïe, depuis que j'étais face à face avec cette bête cruelle, je n'avais reçu ni coup de dent, ni coup de patte! Quand sa besogne fut finie et qu'il me trouva suffisamment enterré, je le vis à travers les feuilles qui couvraient mon visage s'asseoir à côté de moi et contempler son œuvre avec des yeux injectés de sang; sa gueule ouverte me laissait voir deux rangées de dents aiguës qui me semblaient déjà faire craquer mes os sous leur pression!... Tout-à-coup il se leva: je crus mon dernier moment venu et je recommandai mon âme à Dieu; mais au lieu de s'élancer sur moi, comme je m'y attendais, à mon grand étonnement, il se retourna, resta immobile, ayant l'air de se tracer un plan de conduite, me jeta un dernier regard, puis enfin prit sa course vers la profondeur du bois en poussant des hurlements affreux. Il n'était pas à deux cents pas, que d'un bond j'avais secoué mon linceul de feuilles, et je me croyais sauvé!

» Cependant je ne marchais que l'oreille tendue et cherchant à percer l'obscurité, car à chaque pas je craignais de me précipiter dans la gueule béante de mon ennemi; j'entendais toujours ses hurlements plus forts de moment en moment, et il me semblait que d'autres y répondaient! Je m'arrêtai un instant le cœur serré, le front baigné d'une sueur froide semblable à celle qui précède la mort. Retenant ma respiration, le cou tendu entre deux branches que je tenais écartées... j'écoutai! Une voix plus aiguë se mêlait à celle que je connaissais déjà! Je lâchai une de mes branches; le découragement commençait à s'emparer de moi; je ne pouvais me dissimuler que le cri que je venais d'entendre était celui de la louve! J'aurais donc, dorénavant, deux ennemis à combattre au lieu d'un; du moins je le croyais ainsi, mais Dieu en avait décidé autrement. A ces deux cris différents s'en mêlèrent d'autres... Je laissai échapper ma seconde branche, et, comprenant que si je faisais un pas de plus j'étais perdu, je montai dans le premier arbre qui se trouva près de moi, sans prendre le temps de calculer sa grosseur et son élévation, résolu à ne le quitter qu'au jour, lorsque le soleil aurait forcé les loups à regagner leur tannière.

» A peine avais-je gravi la moitié de l'arbre auquel je demandais protection, que je vis passer au-dessous de moi une bande de quatre loups! Ils couraient et ne firent aucune attention à la place que j'occupais. A quelques pas de là, le plus fort se détacha de la troupe et marcha droit au lieu où j'avais été enterré, sans doute par ses soins. Lorsqu'il s'aperçut que sa proie lui était enlevée, il devint furieux; ses pattes creusèrent la terre, et ses compagnons se mirent en devoir de l'y aider. Vous jugez si je perdais un seul de leurs mouvements! Cependant, ne trouvant rien, ils se lassèrent de labourer, et se mettant à humer l'air fortement, je vis les quatre museaux noirs se diriger vers la cime d'un arbre. J'étais encore à une assez grande distance de la bande, pourtant je frémis à l'idée d'être découvert par ces intelligences féroces! Ils passèrent en revue tous les arbres qui me séparaient d'eux, suivant exactement le chemin que j'avais pris, s'arrêtant parfois, puis reprenant leurs course avec des grognements sourds qui me faisaient dresser les cheveux sur la tête.

» Je ne comptais plus que trois arbres entre eux et moi; bientôt je n'en comptai plus que deux, plus qu'un.... toute la distance était franchie!... Je ne respirais pas, ma raison m'abandonnait de nouveau, mes os craquaient par avance! Les cris redoublés des loups m'annonçaient que j'étais découvert. Aussitôt ils se dressèrent tous les quatre sur leurs pattes de derrière, cernèrent l'arbre et me jetèrent ma sentence de mort à la face! Puis, s'éloignant de quelques pas pour prendre de l'élan, toute la bande se rua sur le jeune arbre que je tenais embrassé. A chaque bond, je sentais des secousses d'abord faibles, ensuite plus fortes et enfin terribles! Encore quelques minutes, et l'arbre déraciné allait me livrer à mes bourreaux!!

» Dans un suprême effort, réunissant tout ce qui me restait de vigueur, je m'élançai sur une branche plus élevée, dans l'espoir, bien faible, il est vrai, de gagner un gros chêne, dont l'abri me promettait un refuge certain. Au moment où j'allais tenter ma périlleuse enjambée, une branche s'embarrassa dans mon violon que je portais suspendu à mon cou, et lui fit rendre un son prolongé et discordant. Désolé du retard que cet accident apportait à ma fuite, je tirai vigoureusement l'instrument à moi, et de nouveau les quatre cordes résonnèrent. A l'instant même les secousses cessèrent, l'arbre redevint immobile! Croyant à un miracle, ne pouvant m'expliquer le silence qui succédait à cette lutte acharnée, je me penchai pour regarder au-dessous de moi; j'eus beau chercher, je ne vis plus que des terres amoncelées et des racines éparses. Quant aux loups, ils avaient disparu. Mon violon m'avait sauvé! Je ne pouvais croire si vite à tant de bonheur; cependant, le cœur plein de confiance, passant du désespoir à la plus vive joie, je pris mon cher violon à qui je devais tant, et, sans quitter mon poste aérien, je me mis à jouer avec frénésie! Au bout d'un quart d'heure, je plongeai du regard dans la profondeur du bois: tout était calme!

» Alors je descendis malgré les craquements de l'arbre prêt à se briser sous mon poids. Dès que je touchai terre, j'entamai le concert que je m'étais promis de leur donner tout en marchant. Jamais je n'avais tant maltraité le pauvre instrument qui venait de me sauver la vie; je sciais mes cordes de manière à me faire grincer des dents moi-même. Enfin, j'arrivai à la lisière du bois, puis à la route, et le soleil s'étant levé, je n'avais plus rien à craindre. Je rendis grâce à Dieu et à mon violon; de plus, je fis vœu de ne jamais approcher de mes lèvres une seule goutte de vin, et de ne jamais me séparer de mon sauveur à quelque heure du jour ou de la nuit que ce fût.

» Cette affreuse aventure est encore si présente à ma pensée, continua-t-il, que la vue de cette liqueur qui a manqué me coûter la vie produit sur moi un effet dont je ne suis pas encore maître. J'espère, Monsieur, dit Rabouilot en s'adressant à moi, que, sachant mon histoire, vous me pardonnerez la manière dont j'ai accueilli votre politesse.

» Je l'assurai qu'il était complétement excusé et que son récit avait fait une vive impression sur moi. Allons! allons! enfants, dit-il en se levant de table, assez causé! Est-ce que nous ne dansons pas ce soir? Et montant sur une chaise: En avant deux! cria-t-il de toutes ses forces. Je pris la main de la jolie mariée et je dansai la première contre-danse avec elle; après quoi, l'ayant, ainsi que son mari, remerciée de sa gracieuse réception, je fis un signe amical d'adieu au ménétrier, et

j'allai me coucher, me promettant bien de visiter dès le lendemain le bois aux Loups, mais... en plein jour! »

LIA MULDER.

TRAITÉ DE PRONONCIATION

Par M. MORIN (de Clagny),

Professeur de lecture à haute voix et de déclamation lyrique au Conservatoire.

Nous ne connaissons pas d'ouvrage plus clair, plus simple, ni en même temps plus complet que ce traité, qui résume en 80 pages in-4° de longues années d'étude et d'expérience. Toutes ces pages sont autant de tableaux parlant aux yeux comme à la pensée. L'auteur renferme en neuf leçons, suivies de conseils généraux, tous ses enseignements, tous ses exemples, en sorte que d'un coup d'œil on peut embrasser la méthode entière et choisir la partie à laquelle on croit devoir s'attacher. Les cinq premières leçons ont pour objet l'articulation des voyelles et des consonnes : ceci s'adresse à tout le monde sans distinction; mais les quatre leçons suivantes indiquent le moyen de corriger les défauts qu'il est heureusement rare de trouver réunis en la même personne, savoir : mollesse d'articulation, blésement et zézaiement, grasseyement, bégaiement, et c'est ici que le partage commence, suivant les accidents de nature et les nécessités d'éducation.

Chaque fois qu'il s'agit de prononciation, de son mécanisme et de ses règles, la scène du *Bourgeois gentilhomme* revient involontairement à la pensée. Nous faisons tous plus ou moins de la prose sans le savoir, et ce qu'il y a de pis, nous en faisons au hasard, sans nous douter de la manière d'en bien faire. De même nous prononçons sans savoir au juste comment il convient de prononcer. Voilà précisément ce que M. Morin enseigne avec une précison méthodique et, pour ainsi dire, géométrique. Si le bon monsieur Jourdain revenait au monde, dans quelle extase ne tomberait-il pas en contemplant le tableau des voyelles (et M. Morin en admet 18!) rangées dans un ordre de croissance et de décroissance progressive, ordre qui a pour base le degré d'ouverture que chaque voyelle exige de la bouche! Le *crescendo* commence par l'*é fermé* et continue jusqu'à l'*an nasal*; le *decrescendo* part de l'*e muet* et se termine par l'*i* ou l'*y*. C'est comme un son enflé et diminué dans l'exercice vocal. En montant ou en descendant pas à pas avec attention, avec soin, tous les échelons de cette gamme nouvelle, on est certain d'arriver à une exécution parfaitement nette et régulière.

Le chapitre final des *Conseils généraux* n'a qu'une page et demie; mais cette page et demie en vaut dix pour le moins; chacun y a son lot : le Parisien, le provincial, l'étranger. L'auteur indique aux habitants du nord et du midi de la France, aux Hollandais, aux Belges, aux Anglais, en quoi leur prononciation est fautive, et leur donne le moyen de se corriger. Aux uns il prescrit l'exercice des *voyelles ouvertes et nasales*, la leçon sur le grasseyement; aux autres, la progression croissante et décroissante de la mâchoire, les boules de caoutchouc, généralement substitués aux cailloux de Démosthène.

Un traité, quelque bon qu'il soit, ne dispense pas des leçons d'un maître, mais il les abrége considérablement, quand l'élève a de l'intelligence et de la volonté. La prononciation étant le principe de l'art de bien chanter, comme de celui de bien dire, *principium et fons*, la clientèle que M. Morin s'est plus que jamais assurée par son traité doit être innombrable, car de nos jours qui ne se croit appelé à devenir un peu orateur ou un peu chanteur? Dans ce moment peut-être le chanteur a l'avantage; mais nous avons vu le temps où l'on se piquait d'être avant tout danseur : nous trouvons donc qu'il y a progrès.

P. S.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra, la 19e représentation du *Juif errant*.

*** Jusqu'à présent, aucun ouvrage nouveau n'avait été donné dix-sept fois de suite. Le *Juif errant* a eu cet honneur, au grand profit de la direction, puisque les dix-sept premières représentations ont produit une moyenne de 9,000 fr. par soirée, soit un total de 153,000 fr. Lundi dernier, Roger nous faisait ses adieux pour deux mois, et la salle était comble. Mercredi le spectacle avait changé, *Lucie* et *Vert-Vert* occupaient l'affiche. Mais vendredi, le *Juif errant* est revenu pour la dix-huitième fois. Chapuis succédait à Roger dans le rôle de Léon; et s'il y avait changement de personne, à peine une différence se faisait-elle sentir dans la recette. Chapuis s'est bien acquitté d'une tâche difficile; sa voix jeune et vibrante a racheté ce qui lui manque en expression de physionomie et en talent dramatique pour être un artiste complet. Massol, légèrement indisposé, n'en a pas moins chanté le rôle d'Ashvérus avec son succès ordinaire. Mme Tedesco et Mlle Lagrua ont aussi mérité d'être applaudies, comme elles le sont toujours. Il est dans la destinée du *Juif errant* de ne pas s'arrêter.

*** L'Alboni est partie pour l'Amérique; elle s'est embarquée à Southampton le 26 du mois dernier.

*** *Galathée*, l'*Iralo*, les *Voitures versées*, *Madelon*, la *Perruche*, ont composé, avec le *Carillonneur de Bruges*, le répertoire de la semaine à l'Opéra-Comique. Dans ce dernier ouvrage, Mme Meyer-Meillet a pris le rôle de Béatrix, successivement chanté par Mlle Wertheimber et Mme Darcier. Il paraît que dès l'origine ce rôle lui avait été promis : elle n'a donc fait que rentrer dans sa propriété avec l'intelligence et le sentiment dramatique qui ne lui appartiennent pas moins incontestablement.

*** M. Eugène Scribe est de retour à Paris depuis quelques jours. Après avoir passé tout l'hiver en Italie, il est revenu par l'Allemagne. De Vienne il s'est rendu à Berlin, où il a visité Meyerbeer. Le 29 du mois dernier, ces deux grandes illustrations théâtrales assistaient ensemble à une représentation des *Huguenots*.

*** La cantate composée par Meyerbeer pour le 25e anniversaire du mariage du prince Charles, frère de S. M. le roi de Prusse, a été exécutée le 26 mai dernier dans le palais du prince. L'auditoire ne comptait que des têtes couronnées : l'empereur et l'impératrice de Russie, le roi et la reine de Prusse, le grand-duc de Weimar et son fils, le grand duc-d'Oldenbourg et son fils, la duchesse de Mecklembourg, les princes des Pays-Bas et les princes royaux de Prusse. L'œuvre de l'illustre compositeur a été fort goûtée, et le compositeur lui-même comblé d'hommages et de distinctions par ses nobles auditeurs. Le texte de la cantate est de M. le docteur Goltdammer, conseiller à la Cour royale de Berlin; M. le professeur Henfeld l'a enrichie d'illustrations. Un exemplaire en peau vélin sera bientôt présenté au prince et à la princesse de Prusse par les trois auteurs.

*** Liszt se trouvait aussi à Berlin. Il y prenait des arrangements pour une grande fête musicale qui sera donnée sous sa direction à Ballenstedt, le 28 et le 29 juin. A ce Festival, il y aura quinze cents exécutants de tous les pays de l'Allemagne.

*** Les examens semestriels commencent demain lundi au Conservatoire de musique et de déclamation.

*** Comme nous l'avons annoncé, M. Cokken est nommé professeur de basson au Conservatoire, en remplacement de feu Willent.

*** Le théâtre français de la Haye a fait sa clôture le 22 mai dernier, et à partir du premier de ce mois, il n'y a plus rien, ni opéra, ni comédie, ni vaudeville. C'est un deuil général parmi les artistes que la suppression de ce théâtre placé sous la haute protection du roi lui-même, et auquel ce prince, ami des arts, avait donné tant de marques d'affection. Naguère encore, rien ne faisait pressentir une détermination de ce genre. Au milieu de l'incertitude générale des entreprises dramatiques, le théâtre de la Haye était une oasis réservée au talent, une espèce de terre promise, où les artistes rencontraient ce qu'il y a de plus rare, la sécurité dans le bonheur. Nous ne sommes que leur interprète, en exprimant le vœu d'un prochain retour de la faveur royale, qui les soutenait avec tant de bienveillance, et qui en recueillait tant d'éclat!

*** Vivier ne fait rien comme un autre. Tandis que le célèbre artiste était attendu à Londres, et réclamé comme un des plaisirs obligés de la saison, il se décidait à partir pour Constantinople, où son talent extraordinaire ne peut manquer de produire tout son effet. Du reste, son excursion ne sera pas de longue durée. Vivier se rend par terre dans la ville des sultans, mais il en reviendra par mer, et s'il s'arrête en chemin, ce ne sera que pour étonner en passant quelque ville d'Italie.

*** Emile Prudent vient de donner son second concert à Londres : l'effet en a été extraordinaire. Sur les quatre morceaux qu'il a joués, on en a bissé trois. La *Villanelle* obtient un succès merveilleux. Appelé par la reine mardi dernier, Prudent a joué devant Sa Majesté deux morceaux : la *Somnambule* et le *Réveil des Fées*. La reine a voulu entendre une seconde fois ce dernier morceau, et s'est placée à côté du pianiste, ainsi que le prince Albert et la duchesse de Kent, pour observer sa manière de jouer. Le troisième concert d'Emile Prudent aura lieu le 21 de ce mois.

*** Dans le concert dont nous venons de parler, on a vivement applaudi et bissé un charmant morceau de Panofka intitulé la *Festa* et chanté par Mme E. Garcia.

*** Léopold de Meyer a dû donner un concert, jeudi 3 juin, à Marseille, dans la salle du Cercle musical, avec les deux jeunes violonistes Virginia et Carolina Ferni, dont nous avons parlé dernièrement.

*** On ne peut pas dire à M. Dietsch, à propos de ses œuvres de musique religieuse : Quand nous serons à dix, nous ferons une croix, car il a fait exécuter sa douzième messe en l'église de la Madeleine, le dimanche de la Pentecôte; et ce dernier ouvrage, d'un très-bon style sacré, ne prouve pas qu'il en fasse à la douzaine, bien que celui-ci ait atteint ce nombre. Sans luxe d'instrumentation et accompagnée seulement du petit orgue du chœur, cette messe est simple et d'un bon sentiment mélodique.

Le *Kyrie*, bâti sur le plain-chant, est large et grandiose. Le *Credo* offre de très-belles parties, un duo, entr'autres, dit par une voix de basse et un enfant de chœur, et accompagné délicieusement par l'auteur, a produit autant d'effet religieux et même dramatique qu'on en peut obtenir à l'église. Une fugue en style large, et rappelant la manière de Lesueur, a dû contenter les auditeurs les plus difficiles, et leur prouver que M. Dietsch sait écrire d'une manière sévère et traditionnelle. L'*Agnus Dei* est tout empreint de grâce et de suavité. Tout cela s'est fait à la satisfaction des fidèles, et au moyen d'un ténor, d'une basse, d'un enfant de chœur doué d'une fort belle voix, et d'une trentaine de choristes intelligents qui ont dû faire passer une douce matinée à l'auteur ainsi qu'aux amateurs de bonne musique religieuse.

*** Mathieu, le jeune et brillant ténor, qui, au sortir du Conservatoire, était entré à l'Opéra, et de là au théâtre de Marseille, vient de passer une année en Italie pour s'y perfectionner, en prenant des leçons du célèbre Lamperti. Il est désormais rendu à la scène française, qui profitera de son talent.

*** M. Stroeken, l'habile pianiste, vient de partir pour la Hollande, où il restera six mois.

*** En reparaissant dernièrement sur le grand théâtre de Bruxelles, après une longue absence, Mme Duflot-Maillard y a rapporté un talent musical et dramatique tout à fait supérieur, fortifié par l'expérience, et toujours dirigé par le goût. Son succès a été complet dans tous les grands rôles où elle s'est montrée.

*** Nous signalons à l'attention de nos lecteurs un nouveau et excellent morceau de Charles Voss, intitulé : *Rossini et Bellini*, grande scène chantante sur des thèmes du *Stabat Mater* et de *Norma*. Ce morceau de concert, d'un genre large et grandiose, est dédié à Mlle Graever, qui l'exécute avec infiniment de grâce.

*** M. Gustave Oppelt, auteur des paroles françaises de l'opéra mis en musique par S. A. R. le duc régnant de Saxe-Cobourg-Gotha, a reçu de son noble collaborateur la croix de chevalier de l'ordre du Mérite de Saxe.

*** Dimanche dernier, jour de la Pentecôte, M. Masson, maître de chapelle de Saint-Roch, a fait exécuter dans cette église la deuxième messe d'Haydn et le *Salutaris* de Lesueur. On ne peut que le féliciter sur la manière dont ces deux belles œuvres ont été rendues ainsi que sur l'ensemble qu'on remarque ordinairement dans les solennités musicales d'une église qui compte toujours pour auxiliaire la belle voix d'Alexis Dupond.

*** Une petite fête artistique vient d'avoir lieu tout récemment à Strasbourg; les circonstances tout à fait méritoires qui l'ont entourée nous font un devoir de donner la publicité qu'elle mérite. Une société d'amateurs dramatiques, tous enfants de la ville, ont monté la pièce d'Arnold intitulée le *Pfingstmontag*, comédie qui retrace avec la plus grande fidélité le costume, le langage et les habitudes de la population strasbourgeoise à la fin du XVIIIe siècle. Cette représentation, où l'on pu remarquer des talents vraiment distingués, était donnée par cette société au bénéfice de la caisse de secours de l'Association des artistes-musiciens. Le comité correspondant de cette ville avait offert, par une gracieuse réciprocité, le concours des talents des sociétaires dont il se compose pour former l'orchestre de cet intéressant spectacle. On ne peut donner trop d'éloges à cet échange de procédés délicats entre deux sociétés étrangères l'une à l'autre, mais que rapprochaient en cette occasion une noble sympatgie et un commun dévouement pour la cause sacrée du malheur.

*** Nous avons sous les yeux le programme d'un concert donné à Londres, le 24 mai dernier, au théâtre du Lycée, par M. Allcroft. Ce menu, dans lequel brillaient les noms de Mme Pleyel, Sivori, Lablache, Bottesini, Jetty de Treffz, accompagnés de douze ou quinze autres pour le moins, se composait de deux parties, dont la première contenait vingt-trois morceaux et la seconde vingt. Entre les deux parties, la prière de *Moïse*, de Rossini, était exécutée, avec chœurs, orgue à percussion et huit harpes. La matinée (car c'était une matinée) devait, selon le programme, commencer à une heure précise et finir à quatre heures et demie. Seulement, vu sa longueur inévitable et la nécessité de finir à l'heure dite, M. Allcroft supplia le public de ne se permettre aucun *bis!* N'est-ce pas une chose originale de défendre les *bis* par voie de programme?

*** M. Emile Solié nous adresse une réclamation que nous accueillons avec grand plaisir. Sur la foi d'une correspondance de Constantinople, nous disions dans un de nos derniers numéros que M. Emile Solié avait encouru une condamnation correctionnelle. Mais il y a condamnation et condamnation : celle qu'a subie notre ex-confrère avait pour cause un soufflet par lui appliqué sur une joue quelconque et ne s'élevait qu'à 16 fr. d'amende! De plus, M. Emile Solié ne s'est nullement voué à la profession de *chanteur comique;* il ne s'est essayé que trois fois en ce genre, et dans un salon où l'on n'était admis que sur invitation personnelle.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.* — La dernière représentation du *Prophète* a été pour Mlle Heinefetter l'occasion d'un magnifique triomphe; bouquets, rappel, applaudissements enthousiastes, rien n'a manqué au succès de l'éminente artiste qui nous a fait ses adieux dans le beau rôle de Fidès. Son départ laisse de vifs regrets chez nos dilettantes et rend bien difficile la tâche de la cantatrice qui sera destinée à lui succéder.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — A l'occasion du séjour de l'empereur et de l'impératrice de Russie, le théâtre royal a donné le *Prophète* et *Olympie*.

*** *Vienne.* — Le théâtre de la cour a donné deux nouveautés dans le courant de la semaine : un ballet de Perrot, *Odette*, et *Don Juan*, avec le texte italien. Les honneurs de la soirée ont été partagés entre Mme Medori (donna Anna), et Mlle Marray (Zerline). M. Frédéric Riccio, qui se trouve en ce moment à Vienne pour diriger les répétitions de l'opéra *Il Marito e l'Amante*, qu'il a écrit pour le théâtre de la cour, a reçu de l'empereur du Brésil la croix de chevalier de l'ordre de la Rose. — M. Chotek, pianiste connu par ses compositions pour le piano, vient de mourir dans cette ville.

*** *Ballenstedt.* — La salle de concert pour le grand festival qui aura lieu ici vers la fin de juin, pourra contenir 3,000 personnes. Parmi les morceaux indiqués par le programme, nous avons remarqué le duo des *Huguenots*, de Meyerbeer; la 9me symphonie de Beethoven; *Harold*, de Berlioz; l'ouverture de *Struensée*, de Meyerbeer, et la *Nuit de Walpurgis*, de Mendelssohn.

*** *Munich.* — Mme Sontag a commencé ses représentations au Théâtre-Royal par le rôle d'Amine dans la *Somnambule*. — Le 15 mai, est mort ici le musicien de la cour, M. Stahl, à l'âge de 57 ans.

*** *Hambourg.* — Fanny Elssler vient de se marier; elle a épousé le docteur Hahn, dont, toutefois, elle ne portera pas le nom. La célèbre danseuse a stipulé dans le contrat de mariage qu'elle continuerait à s'appeler Elssler.

*** *Bâle.* — Le grand festival fédéral aura lieu ici le 11 et le 12 juillet. Le premier jour, concours pour les diverses sociétés de chant; le lendemain, concert où l'on entendra entre autres le célèbre motet de Klein : la *Résurrection*, et un chant de fête de Mendelssohn.

*** *New-York.* — Mme Otto Goldschmidt (Jenny Lind) donnera ses trois derniers concerts les 18, 21 et 24 mai, et s'embarquera, le 29, sur le vapeur *l'Atlantic*, le même qui l'avait conduite d'Europe aux Etats-Unis.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

MUSIQUE NOUVELLE PAR H. HERZ.

Op. 166. MARCHE NATIONALE MEXICAINE, composée à Mexico.
Op. 165. TARENTELLE nouvelle et brillante.
Op. 171. LA TAPADA, polka caractéristique du Pérou, composée à Lima, avec un lithographie.
Op. 168. L'ÉCUME DE MER, valse brillante.
Op. 167. LA CALIFORNIENNE, polka composée à San-Francisco.

A Paris, chez les marchands de musique, et 48 rue de la Victoire.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 103,

OEuvres de

CHERUBINI

Solfège avec accompagnement de basse chiffrée..... 42 »
Solfège à changement de clefs..... 36 »
Messe de Requiem à 4 parties en chœur avec accompagnement d'orchestre, en partition ..... 60 »
Messe de Requiem pour voix d'hommes avec accompagnement d'orchestre, en partition ..... 62 »
Messe solennelle à 4 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition..... 90 »
Messe du Sacre à 3 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition. (Les parties séparées de chant sont gravées aussi.)... 75 «
Messe solennelle à 4 et 5 parties avec accompagnement d'orchestre, en partition..... 75 »
Faniska, opéra en 3 actes avec paroles italiennes, en grande partition..... 250 »
Cours de contrepoint et fugue.....net 30 »
Lodoïska, partition in-8°, pour piano et chant.....net 8 »
Les Deux Journées, partition in-8°, pour piano et chant, net 8 »
Marches d'harmonie, pratiquées dans la composition, adoptées pour l'enseignement dans les classes du Conservatoire, net 15 »
Ouverture de Lodoïska à grand orchestre.....net 15 »

EN VENTE

CHEZ BRANDUS ET Cie,

EDITEURS,

Rue Richelieu, n° 103.

NOUVEAUTÉS POUR LE PIANO

ÉTUDES.

C. V. de Bériot fils. Op. 1 Etude-caprice, en *ré* . . . . . 9 »
Czerny. Op. 817. *Le Jeune élève*, 80 morceaux faciles et progressifs, suivis d'Etudes journalières dans tous les tons, 2 suites, chaque . . . . . 9 »
— Op. 819. *La Mélodie*, 28 études mélodiques et harmoniques, 3 suites, chaque . . . . . 9 »
— Op. 8'0. 90 nouvelles études journalières pour perfectionner l'agilité des doigts. . . . . 12 »

FANTAISIES ET AIRS VARIÉS.

A. Adam. Ouverture de la *Poupée de Nuremberg*, avec accompagnement de violon ou flûte, arrang'e par Croharé . . . . . 6 »
— Ouverture du *Farfadet*, avec accompagnement de violon ou flûte, arrangée par de Garaudé. . . . . 6 »
— Ouverture du *Toréador* . . . . . 5 »
Auber. Ouverture de *Zerline*, avec accompagnement de violon ou flûte, par H. Potier. . . . . 6 »
F. Burgmüller. Grande valse brillante sur la *Poupée de Nuremberg* . . . . 5 »
— Rondo villageois sur le *Farfadet*. . . 5 »
— Grande valse sur le *Juif errant* . . . 5 »
O. Comettant. Op. 56. Fantaisie brillante sur l'*Enfant prodigue* . . . . . 6 »
— Op. 57. Fantaisie caprice sur *Zerline* 6 »
Darboville. *Le Moine*, Caprice-Etude. — Etude romantique . . . . . 6 »
De Vos. Op. 12. Rêverie du soir. 4 50
Dœhler. Op. 74. *Veder Napoli e poi morir*, fantaisie sur des chansons napolitaines. 7 50
Dolmetsch. Op. 16. Marche du sacre du *Prophète* . . . . . 6 »
Dreyschock. Op. 40 et 46. Deux rapsodies en deux suites, chaque. . . . . 5 »
J. B. Duvernoy. Op. 198. Deux fantaisies faciles sur *Zerline*, deux suites, chaque . . . . . 5 »
— Op. 206. Fantaisie sur le *Farfadet*. . 5 »
C. Fradel. Mazurka sur le chant national des Croates 4 50
L. P. Gerville. Op. 5. Saltarelle. . . . . 5 »
— Op. 6. Trois mazurkas. . . . . 5 »
— Op. 7. Deuxième nocturne. 4 50
A. Le Carpentier. 127e, 1re bagatelle sur *Zerline*. . . . . 5 »
— 128e, 2e bagatelle sur *Zerline* . . . . 5 »
— 132e bagatelle sur la *Poupée de Nuremberg* . . . . . 5 »
— 133e bagatelle sur le *Farfadet* . . . 5 »
— 136e bagatelle sur le *Toréador* . . . . 5 »
— Deux bagatelles sur le *Juif errant*, ch. 5 »
F. Liszt. *Cujus animam*. Air du *Stabat* de Rossini, transcrit pour piano . . . 5 »
— *La Charité*, chœur de Rossini transcrit pour piano . . . . . 5 »
G. Mathias. Op. 13. Première valse de concert 7 50
— Op. 14. Noce villageoise, morceau de genre. . . . . 9 »
Mendelssohn-Bartholdy. Gondoline . . 3 »
L. de Meyer. Op. 69. Souvenir d'Italie, grande fantaisie . . . . . 9 »
— Op. 71. Grande fantaisie sur le *Prophète*. . . . . 10 »
H. Mulder. Op. 23. Caprice guerrier sur le *Juif errant*. 7 50
— Op. 24. Andan'e de concert sur une romance du *Juif errant* . . . . . 6 »
H. Potier. Huit airs de ballet de *Zerline* :
1. La Valse. . . . . 5 »
2. La Styrienne . . . . . 5 »
3. Les Muses et les Grâces . . . . 5 »
4. Pas chinois. . . . . 3 »
5. La Sentimentale et l'Enjouée. . 5 »
6. Le Bal d'enfants. . . . . 5 »
7. Quadrille des fous. . . . . 5 »
8. Le Carnaval de Palerme . . . . 3 »
— Sept airs de ballet et une marche sur le *Juif errant* :
1. Pas des Esclaves. 4 50
2. Pas des Voiles. 4 50
3. Le Rourdonnement 4 50
4. Le berger Aristée 4 50
5. La Ronde. 4 50
6. La reine des Abeilles 4 50
7. La Ruche 4 50
Marche triomphale. 2 50
F. Prudent. Op. 37. Grande fantaisie sur *Guillaume Tell* . . . . . 9 »
— Op. 38. Air de *Grâce*, de *Robert le Diable* . . . . . 9 »
— Op. 39. Les Champs, fantaisie . . . . 9 »
H. Rosellen. Op 127. Fantaisie brillante sur la *Tempesta*. 7 50
— Miranda, valse brillante sur la *Tempesta*. 4 50
— Op. 128. Fantaisie brillante sur *Zerline* 9 »
— Op. 132. Ballade . . . . . 5 »
— Op. 135. Fantaisie sur la *Poupée de Nuremberg*. 7 50
A. Talexy Op. 21. Fantaisie brillante sur le *Toréador* . . . . . 6 »
— Op. 33. Fantaisie brillante sur la *Dame de Pique*. 7 50
C. Voss. Op. 114. Les larmes de Madeleine, méditation 4 50
— Op. 117. L'Assaut, grand galop militaire . . . . . 5 »
— Op. 118. N° 1. Chant bohémien varié. 5 »
2. La Mélancolie de Prume, variée . . . . . 5 »
— Op. 124. Grande fantaisie sur la *Favorite* 7 50
— Op. 127. Rossini et Bellini, grande scène chantante sur *Norma* et le *Stabat*. 7 50
— Op. 129. Mon Etoile, grand nocturne . 7 50
— Op. 134. Barcarolle d'*Oberon* . . . . 5 »
— Op. 136. La Napolitaine, polka-tarentelle 5 »
— Op. 137. N° 1. Fantaisie élégante sur la *Poupée de Nuremberg* . . . 5 »
N° 2. Fantaisie élégante sur le *Farfadet* . . . . . 5 »
— Op. 138. Grande fantaisie de concert sur *Don Juan* 7 50
— Op. 139. Grande fantaisie dramatique sur le *Juif errant*. . . . . 9 »

FANTAISIES ET MORCEAUX
A QUATRE MAINS.

Auber. Ouverture de *Zerline* arrangée par Fessy. . . . . 9 »
Adam. Ouvert. de la *Poupée de Nuremberg* 6 »
— Ouverture du *Farfadet*. . . . . 6 »
A. Croisez. Fantaisie sur *Zerline*. . . . 6 »
H. Decourcelle. Op. 29. Fantaisie sur *Zerline*. . . . . 9 »
— Ouverture des *Diamants de la Couronne*, arrangée à 8 mains . . . . 12 »
F. Halévy. Ouverture du *Juif errant* arrangée à 4 mains par Henri Potier 7 50
Mendelssohn-Bartholdy. Ouvert. d'*Elie* 5 »
H. Rosellen. Ouverture de *Guillaume Tell*, nouvellement arrangée à 4 mains. . 10 »

HARMONIE DES FLEURS

SIX MORCEAUX CARACTÉRISTIQUES POUR LE PIANO

PAR

JACQUES BLUMENTHAL.

Op. 21.

N° 1. **Les Primevères** (Retour du printemps). . . . . 6 »
2. **La Violette** (Modestie). . . . . 4 »
3. **La Rose** (Amour). . . . . 5 »
N° 4. **Romarin** (Deuil). . . . . 6 »
5. **La Pensée** (Souvenir). . . . . 5 »
6. **Héliotrope** (Enivrement) . . . . . 6 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 24. 13 Juin 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flechère, 191, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cº, 229, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Beck, 12, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Richard Wagner (2e article), par **Fétis** père. — Société libre des Beaux-Arts, matinées de M. Gouffé, etc., par **Henri Blanchard**. — Un trait de Martini (Il Tedesco), par **Paul Smith**. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

RICHARD WAGNER.

Sa vie. — Son système de rénovation de l'opéra. — Ses œuvres comme poëte et comme musicien. — Son parti en Allemagne. — Appréciation de la valeur de ses idées.

(Deuxième article.) (1).

Au moment où Richard Wagner s'éloignait de Paris, son esprit était préoccupé d'un nouvel ouvrage dans lequel, ses tendances continuant à se caractériser, il se proposait de rompre d'une manière absolue avec les formes du drame musical de l'époque actuelle, et de placer l'art sous des conditions différentes. Le sujet de cet ouvrage lui avait été indiqué par la légende populaire et par la chanson de *Tannhauser*. Ce Tannhauser, d'une famille noble de Franconie, était un de ces trouvères allemands qui brillèrent dans les XIIe et XIIIe siècles sous le nom de *Minnesingers*, qu'on traduit précisément par ceux de *troubadours* ou de *trouvères*, mais qui, littéralement, signifie *chanteurs amoureux*, parce que le sujet de leurs poésies chantées était souvent l'amour. Tannhauser était bon chevalier, suivant la vieille chanson populaire allemande :

Der Tannhauser war ein Ritter gut.

Il cultivait avec un égal succès la poésie, la musique, et fut un digne rival de Wolfram d'Eschenbach, de Walther von der Vogelweide, de Rodolphe de Rotenbourg, d'Ulric de Lichtenstein, en un mot, des plus célèbres, si nous en jugeons par les seize chansons et ballades qui nous sont parvenues sous son nom. En 1207, Tannhausser, ou Thanhauser, ou enfin Tanhüser, reçut, comme tous les poëtes chanteurs de l'Allemagne, une invitation du landgrave de Thuringe pour prendre part au mémorable tournoi poétique ouvert par le prince à son château de Wartbourg, près d'Eisenach. Point ne manqua au rendez-vous le *Minnesinger*. C'est ici que commence le sujet de l'opéra de Wagner. Il paraît que le bon chevalier avait trouvé en son chemin un des rares manuscrits qui nous ont fait connaître les métamorphoses d'Ovide, et qu'il s'était épris d'une véritable passion pour les allégories du paganisme, particulièrement pour les galanteries de Vénus. Ce sujet fut celui qu'il choisit pour son poëme improvisé. Il chanta avec enthousiasme les délices qu'on goûte dans un lieu mystérieux nommé le *Venusberg*. Je ne vous traduirai pas ce mot, cher lecteur, parce que vous êtes de cette race de plaisants qui rient de tout. Vous ne manqueriez pas de gloser sur l'étymologie et de débiter des quolibets qui ne vont pas à mon sujet pris au sérieux. J'aime mieux vous dire qu'un cri d'indignation s'échappa de toutes les bouches lorsqu'on entendit faire l'éloge de l'amour sensuel, au lieu de cet amour si pur, si platonique, dont étaient épris la plupart des minnesingers pour des beautés qui n'existaient que dans leur imagination. Déclaré indigne du prix, Tannhauser s'éloigna le cœur ulcéré. Cependant, le remords finit par y pénétrer, et Tannhauser se rendit à Rome pour y confesser ses fautes, dont il espérait l'absolution ; mais elle lui fut refusée. Désespéré, furieux, et n'espérant de joie que dans ce qui avait causé sa perte, le poëte voua de nouveau son culte à la fausse divinité qui l'avait égaré. Il mourut dans l'impénitence finale et tomba au pouvoir du démon. Telle est la légende transmise d'âge en âge par un chant populaire que répètent encore à la veillée les paisibles habitants de la Thuringe.

Tieck a fait sur ce sujet un poëme dont Wagner parle avec peu d'estime : « Sa tendance mystico-coquette, catholico-frivole, dit-il, ne » m'avait inspiré aucune sympathie. » La chanson populaire et la légende lui tombèrent sous la main à Paris ; c'est alors seulement qu'il conçut le projet de faire de cette tradition le sujet d'un drame musical dans lequel il réaliserait ses vues finales concernant l'opéra. Se dirigeant vers Dresde, où l'attendait la mise en scène de son *Rienzi*, il suivit la vallée de la Thuringe et passa près du château de Wartbourg, dont l'aspect donna plus de force au projet qu'il avait conçu. Dès ce moment, il élabora le sujet de Tannhauser, et caressa son imagination de l'espoir d'un beau succès. Son retour en Allemagne était alors la direction de tout son avenir, comme l'avait été, trois ans auparavant, son arrivée à Paris. « Je foulais de nouveau, dit-il, le sol de ma patrie » avec une joie patriotique et chaleureuse ; et maintenant j'en suis » éloigné comme proscrit et comme réfugié politique. »

Arrivé dans la capitale de la Saxe, Wagner eut à s'occuper des répétitions de *Rienzi* ; il y trouva une satisfaction qu'il n'avait pas encore goûtée dans l'intérêt que les chanteurs accordèrent à son ouvrage, dans le zèle dont ils firent preuve pendant leurs études, et dans les éloges qu'ils lui décernaient. Enfin arriva le jour de la représentation, qui fut aussi celui du triomphe de l'artiste : le succès de l'opéra fut complet. Le public comprit-il ce qu'il applaudissait? Cela est au moins douteux, quoique les formes de la musique de *Rienzi* soient moins étrangères aux habitudes acquises que celles des autres ouvrages de Wagner (je dirai dans un autre article les circonstances dans lesquelles j'ai pris connaissance des partitions de ces opéras, et comment j'en ai étudié la contexture) ; mais beaucoup de personnes m'ont avoué à Dresde qu'il y avait eu pour elles un premier mouvement d'entraînement causé par l'étrangeté des déterminations de la pensée ; étrangeté qui leur avait paru annoncer un génie créateur destiné à diriger l'art dans des voies nouvelles. Plus tard, il y eut contre ce succès une cruelle réac-

(1) Voir le n° 23.

tion. Mais n'anticipons pas; laissons Wagner se plonger dans l'enivrement du bonheur que dut lui apporter le résultat de tant d'efforts et de persévérance. Ce résultat, le seul que son imagination d'artiste avait rêvé, eut, peu de jours après, des conséquences qu'il n'avait pas prévues et qui achevèrent la transformation de son existence, car le roi de Saxe le nomma son maître de chapelle et lui accorda un traitement considérable. « Eh quoi, dit-il, moi, naguère isolé, abandonné, sans » feu ni lieu, je me trouvais tout-à-coup aimé, admiré, contemplé » même avec étonnement! De plus, par l'effet de ce succès, je trouvais » une base solide et durable du bien-être de mon existence dans ma » nomination aussi inattendue que surprenante de maître de la chapelle » royale de Saxe! N'était-il pas naturel que je m'abandonnasse à de » douces illusions, destinées pourtant à être dissipées par un doulou- » reux réveil? »

Tout le monde comprendra le sentiment exprimé dans ces phrases; mais il est difficile d'accorder une raison bien saine à celui qui, après cette explosion conforme à la nature humaine, nous apprend qu'il eut une grande répugnance à accepter la position que la bonté du roi venait de lui accorder. Il y a sur cela deux pages d'incroyables divagations dans les *Communications* de M. Wagner *à ses amis* (pages 75 et 76). Quel que soit l'immense orgueil dans lequel se résume toute la personnalité de cet artiste, et dont les *Communications à ses amis* sont un monument si curieux, on a peine à se persuader la réalité de ses hésitations. Pour moi, je considère ces pages comme une préparation à des explications difficiles qui doivent venir plus loin sur certaines circonstances dans lesquelles l'auteur s'est trouvé. Quoi qu'il en soit, les amis auxquels il confia ses scrupules, dit-il, ne les comprirent pas. Plus sensés que lui, ils écartèrent ses objections et le décidèrent à accepter l'humiliation d'être heureux.

Le succès de *Rienzi* avait décidé la direction du théâtre de la cour de Dresde à mettre en scène le *Vaisseau fantastique*, que Wagner appelle le *Hollandais volant* (der Fliegende Hollander). L'ouvrage fut mis immédiatement à l'étude, bien que la composition du personnel chantant ne fût pas pour cet ouvrage ce que l'auteur aurait désiré. Le ténor chargé du rôle principal était, suivant lui, absolument insuffisant. Soit par cette cause, soit par toute autre, cette œuvre, à laquelle Wagner accordait ses prédilections, eut une chute complète le 2 janvier 1843. Je n'ai pas besoin de dire que l'auteur ne voit dans cette chute qu'un défaut d'intelligence de la part du public. Cependant ses amis les plus intimes n'essayèrent même pas de défendre son ouvrage; ils crurent lui rendre un service plus utile en effaçant le souvenir de cette défaite par une reprise brillante de *Rienzi*. On se souvient que les arrangements avaient été faits par Wagner avec le théâtre royal de Berlin pour la représentation de ce même opéra du *Hollandais volant*; mais, après la chute de cet ouvrage au théâtre de Dresde, Wagner avait peu d'espoir qu'on voulût encore le mettre en scène dans la capitale de la Prusse : cependant il y fut représenté deux fois au commencement de 1844. L'exécution en fut satisfaisante; néanmoins l'ouvrage ne put se soutenir au répertoire, bien que quelques morceaux eussent été applaudis, parce que la salle fut presque déserte à la seconde représentation. La critique ne parla guère que de l'excentricité des formes de la musique, et le peu de sympathie qu'elle montra pour cette musique eut sans doute une fâcheuse influence sur le public. Au milieu des chagrins que lui causait l'insuccès de son ouvrage, une consolation vint pourtant trouver le poëte-musicien : ce fut une lettre de Spohr, par laquelle ce vieux maître informait Wagner qu'il avait donné ses soins à l'exécution de son *Hollandais volant*, au théâtre de Cassel, et l'encourageait à persévérer dans la voie qu'il s'était tracée.

Wagner attachait tant d'importance à la conception de son ouvrage et croyait si fermement à son succès, que sa chute le jeta pendant quelque temps dans le découragement. Ses projets de gloire par la transformation du drame musical se trouvaient tout à coup renversés. Diverses circonstances venaient ajouter à sa disposition d'esprit actuelle. A Hambourg, *Rienzi* n'avait pas réussi; des copies autographiées que Wagner avait faites de ses deux opéras avaient été envoyées par lui aux directeurs de théâtres de quelques grandes villes : la plupart lui étaient retournées, sans qu'on eût même, dit-il, ouvert les paquets. Enfin, l'artiste se trouvait dans une de ces phases trop fréquentes dans la carrière des arts, où la route parcourue ne présente que des épines. Le ciseau du statuaire, la palette du peintre, la plume de poëte et du musicien sont alors foulés aux pieds comme d'indignes instruments de supplice; mais il y a au cœur de celui qui croit en sa mission un besoin de produire qui bientôt guérit les blessures de l'amour-propre, et ramène l'artiste à l'objet qui tour à tour reçoit son culte ou ses malédictions. *Le véritable artiste n'est jamais entièrement satisfait, si ce n'est de l'ouvrage qu'il va faire*, disait Méhul, avec le profond sentiment digne d'un si grand compositeur. Ce mot est d'une exacte vérité. Mais si l'homme d'élite s'avoue les imperfections de ses ouvrages et se consume en efforts pour les éviter, il ne veut pas que d'autres les aperçoivent, encore moins qu'elles deviennent l'objet de manifestations humiliantes. Cette disposition d'esprit n'était pas celle de Wagner, car il était satisfait de ce qu'il produisait. S'il éprouvait du découragement, la cause n'en était pas dans un aveu tacite des défauts de son œuvre, mais bien dans la conviction ou que l'exécution n'en avait pas mis les beautés en relief, ou que le public était inhabile à le comprendre. Ses *Communications à ses amis* ne laissent aucun doute à cet égard.

Çà et là il rencontrait quelque enthousiaste qui, par penchant pour la nouveauté des formes, quelle qu'elle fût, l'encourageait à persévérer dans sa voie : celui-là seul lui paraissait digne de l'entendre. « A Ber- » lin, dit-il, où j'étais absolument inconnu, je reçus de deux person- » nes qui m'étaient étrangères, et que l'impression produite par le » *Hollandais volant* avait amenées vers moi, la première satisfaction » complète qu'il m'ait été donné de goûter, avec l'invitation de con- » tinuer dans la direction particulière que je m'étais frayée. Dès ce » moment je perdis de plus en plus de vue le véritable public. L'opi- » nion de quelques hommes intelligents prit chez moi la place de l'o- » pinion de la masse, qu'on ne peut jamais saisir, bien qu'elle eût été » l'objet de mes préoccupations dans mes premiers essais, alors que » mes yeux n'étaient pas ouverts à la lumière. L'intelligence de mon » but me devint de plus en plus lucide, et pour m'assurer qu'elle se- » rait partagée, je ne m'adressai plus à cette masse qui n'avait aucun » rapport avec moi, mais bien aux individualités dont les dispositions » et les sentiments étaient analogues aux miens. Cette position plus » certaine, relativement à ceux qui devaient recevoir mes communi- » cations, exerça désormais une influence très-importante sur mon » caractère d'artiste. »

Sorti enfin de l'accablement qu'avait occasionné la chûte du *Hollandais volant*, Wagner voulut poursuivre sa mission de réformateur de l'opéra qu'il s'était donnée, et revint à son sujet de *Tannhauser* dans la disposition d'esprit qu'il vient d'expliquer lui-même. La composition de cet ouvrage fut laborieuse et pénible; la santé de l'artiste en fut même altérée. Les médecins avaient jugé nécessaire qu'il allât aux bains de la Bohême et qu'il suspendit ses travaux; il s'y rendit en effet, mais il n'y suivit qu'à moitié les prescriptions de la médecine, car il y ébaucha le plan de son dernier opéra (*le Lohengrin*).

De retour à Dresde, il fit commencer les répétitions du *Tannhauser*. La direction du théâtre royal espérait beaucoup de cet opéra, et avait fait de grandes dépenses pour sa mise en scène. Les acteurs, le chœur et l'orchestre rivalisèrent de zèle et de soin pour que l'exécution répondît à la pensée du poëte-musicien; mais le résultat ne répondit pas aux espérances de succès qu'on avait conçues. Ici se trouve une des nombreuses contradictions qui remplissent la longue préface des œuvres dramatiques de Wagner. Il nous a dit tout à l'heure qu'il avait pris la résolution, en écrivant le *Tannhauser*, de ne plus s'occuper de l'effet à produire sur le public en masse, et de ne chercher à satisfaire que quelques individualités dont les opinions sympathiseraient avec les siennes; maintenant il avoue qu'il avait cru satisfaire dans son ou-

vrage les tendances de la population de Dresde ; mais le public fut complétement trompé dans son attente : il quitta la représentation en témoignant son mécontentement, et l'ouvrage ne put être joué que deux fois. « Je fus, dit-il, accablé de ce revers, et ne pus me dissimu-» ler l'isolement complet dans lequel je me trouvais. Le petit nombre » d'amis qui sympathisaient de cœur avec moi se sentaient eux-» mêmes découragés par un vif sentiment de ma pénible situation. » Une semaine s'écoula avant que la deuxième représentation pût être » donnée, parce que des changements et des coupures avaient été ju-» gés nécessaires pour rendre plus facile l'intelligence de l'ouvrage. » Cette semaine eut pour moi le poids d'une vie tout entière. Ce ne » fut pas la vanité blessée qui me frappa au cœur, mais l'anéantisse-» ment absolu de toutes mes illusions. *Il devint évident pour moi* » *qu'avec le* Tannhauser, *je ne m'étais révélé qu'au petit nombre de* » *mes amis intimes, et non au public, à qui je m'adressais néanmoins* » *involontairement par la représentation de l'ouvrage.* Il ne me parut » pas possible de concilier cette contradiction. » Les coupures, les changements qui avaient été faits dans l'intervalle de la première représentation à la deuxième, n'avaient produit aucune amélioration dans l'impression que faisait l'ouvrage sur le public ; il fallut renoncer à la faire entendre une troisième fois. C'est alors seulement que Wagner fit les réflexions qu'on vient de lire. Je suppose que mes lecteurs connaissent déjà assez celui qui est l'objet de ces articles, pour être persuadés qu'il ne lui vint pas à l'esprit que, dans sa lutte prolongée avec le public, l'erreur pouvait être de son côté ; non. Ce qu'il faudrait suivant lui, ce serait de lever le voile qui couvre l'intelligence de ce même public ; mais comment l'espérer, placé comme il est, en présence de notre opéra actuel, sous l'empire de ses jouissances auditives et toutes sensuelles ? Voilà, suivant l'auteur de *Tannhauser*, où se trouve toute la difficulté ; pour lui, il est dans la bonne voie; il crée le vrai et le beau!

Nouvelle contradiction. Après avoir acquis la conviction de l'incapacité du public à comprendre, à goûter sa musique, il semblerait que Wagner va se renfermer dans ses fonctions pratiques de maître de chapelle, quant au matériel de son existence, et se borner à écrire pour le très-petit nombre de ses amis intimes, pour satisfaire aux lois de son organisation ; mais non, un autre soin le préoccupe, à savoir, de faire représenter le *Tannhauser* sur les théâtres des grandes villes d'Allemagne. « Je fis (dit-il), des démarches pour la propagation de mon » opéra et jetai particulièrement les regards sur le théâtre de Berlin ; » mais je reçus un refus formel de l'intendant des théâtres royaux » de Prusse. L'intendant général de la musique de la cour royale de » Prusse paraissait mieux disposé ; par son intermédiaire, je fis sol-» liciter le roi pour qu'il voulût bien s'intéresser à l'exécution de mon » ouvrage, et demandai la permission de lui dédier la partition de » *Tannhauser*. Par la réponse, on me dit que le roi n'acceptait ja-» mais la dédicace d'un ouvrage sans le connaître ; mais qu'attendu » les obstacles qui s'opposaient à l'exécution de mon opéra sur le » théâtre de Berlin, on pourrait le faire entendre au roi si j'en ar-» rangeais quelques morceaux pour la musique militaire, lesquels » seraient exécutés à la parade. Je ne pouvais être plus profondément » humilié ni reconnaître avec plus de certitude quelle était ma véri-» table position. Désormais toute publicité d'art avait cessé pour moi.»

Après ces aveux, c'est une chose curieuse que de voir l'auteur si peu favorisé du *Hollandais volant* et du *Tannhauser* expliquer comment, précisément au moment où ses sentiments recevaient de si rudes atteintes, il se remit immédiatement à la composition du *Lohengrin*. Sa séparation d'avec le public et le sentiment de son isolement, furent, dit-il, la seule cause de l'excitation qu'il éprouva à se manifester à son entourage dans tout le développement de ses idées. Je passe la description qu'il fait du sujet de son nouvel opéra dans le langage amphigourique qui lui est familier, parce que j'en parlerai dans la suite. Près de trois années s'étaient écoulées entre la représentation du *Hollandais volant* et celle du *Tannhauser*, car ce dernier opéra n'avait été joué pour la première fois que le 20 octobre 1845 : le *Lohengrin* ne fut terminé que dans les derniers jours de l'année 1847. L'ouvrage fut mis à l'étude au commencement de 1848 ; mais les événements qui survinrent peu de temps après en empêchèrent la représentation.

Nous voici parvenus à cette époque néfaste qui mit en péril le sort des populations civilisées, et sur laquelle M. Wagner, sans doute, n'arrête pas ses souvenirs sans être oppressé par des regrets amers ; car c'est une des périodes les plus pénibles de sa vie, comme homme et comme artiste. Obligé de toucher à ce sujet dans ses *Communications à ses amis*, il se sent sur un terrain brûlant. Jamais, dit-il (page 131), il ne s'était occupé de la politique au point de vue des affaires ; mais son instinct le portait à y prendre intérêt lorsqu'il s'y mêlait quelque élément révolutionnaire, c'est-à-dire (je traduis ses paroles), lorsqu'il voyait la révolte du sentiment humain contre les institutions *politico-juridiques* de la société moderne. Il ne faut pas oublier, pour comprendre le parti qu'il prit dans la crise européenne de cette époque, que son génie, suivant ses expressions, n'est autre chose que le mécontentement de ce qui existe. Tout, en effet, est l'objet de sa censure. La religion, l'État, la cour, la bourgeoisie, les institutions sociales, les traditions, les mœurs, le droit, l'administration de la justice, les formes de l'art, le goût, et jusqu'à Dieu lui-même, rien n'y échappe. Je ferai voir, dans un autre article, par des citations textuelles, ce que la personnalité de M. Wagner a de caractéristique à cet égard. Dans ces dispositions, il est facile d'imaginer ce qui se passa en lui lorsque cette révolte, pour laquelle il avait tant de sympathie, éclata sur une grande partie du continent européen, et particulièrement dans sa patrie. Il nous apprend qu'avant cette explosion, il était préoccupé du projet de réformer le goût de la population de Dresde, et de ramener à lui cette population par une organisation nouvelle du Théâtre-Royal et par de nouveaux genres de spectacle. Mais il n'avait pas l'espoir de réaliser ses vues aussi longtemps que le théâtre subirait l'influence de la cour, dont la générosité comblait chaque année les déficits. Une révolution seule pouvait rendre possible la réalisation de ses vues : elle se fit.....! « La » réaction et la révolution se placèrent nues en face l'une de l'autre, » (dit M. Wagner) : alors se montra la nécessité ou de retourner à » l'ancien régime, ou de rompre absolument avec lui. » Cette nécessité ne parut pas d'abord avoir été comprise par la populace, qui obéissait à ses instincts de révolte sans plan déterminé. Plus clairvoyant, M. Wagner descendit dans la rue, et la révolution fut victorieuse. Toutefois, son triomphe fut de courte durée, car l'armée prussienne ne tarda pas à venir en aide à la cour de Saxe ; Dresde fut reconquise, et M. Wagner s'en éloigna en fugitif.

Ainsi se trouvèrent anéantis en un instant le bien-être matériel de l'artiste, la considération que lui donnait une position honorable, les ressources considérables qu'il y trouvait pour l'exécution de ses ouvrages, et plus que tout cela, le sentiment de la dignité morale. Arrivé, non sans avoir couru de dangers, dans cette belle vallée de la Thuringe qu'il avait parcourue avec enthousiasme sept ans auparavant, M. Wagner en suivit les sinuosités, agité de sentiments bien différents. Quelques jours après, il franchissait les frontières de la Suisse dans la position de réfugié politique, et fixait son séjour à Zurich, où depuis lors il a vécu dans la retraite et la méditation. Pendant les années 1849 et 1850 son nom ne retentit en Allemagne que par les essais tentés par Liszt pour fixer l'attention publique sur des œuvres dont la valeur était grande à ses yeux ; mais une sorte d'agitation causée par les représentations de Weimar, ayant succédé à l'oubli dans lequel l'artiste était tombé depuis les événements de 1848, M. Wagner a jugé le moment favorable et vient de publier les livres dont j'ai parlé. L'apparition de ces livres a produit une assez vive sensation qui se manifeste en ce moment par des sentiments opposés dont la signification sera appréciée dans la suite de ces articles.

(*La suite au prochain numéro.*)

FÉTIS père.

SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS.

MATINÉES DE M. GOUFFÉ.

EXPÉRIENCES D'EXTASE ET D'INSENSIBILITÉ.

Paris se donne tout entier aux institutions philanthropiques et artistiques : c'est ce qu'il peut faire de mieux en ce moment. Parmi la foule des sociétés de ce genre, d'académies au petit pied que renferme notre capitale, on peut citer la *Société libre des beaux-arts*, qui, semblable à une honnête fille, fait peu parler d'elle, comme disait Voltaire à propos de l'académie de Marseille; et cependant la *Société libre des beaux-arts* est dans sa dix-huitième année, âge heureux pour le sexe féminin, qui connaît alors le bonheur et peut le donner.

La *Société libre des beaux-arts* fait aussi des heureux en distribuant ses faveurs, qui consistent en médailles d'argent et de bronze; elle offre même à ses auditeurs d'agréables concerts qui ne forment pas le revers de leurs médailles. D'abord M. Chaudet, architecte, a obtenu une médaille d'argent pour la restitution des propylées d'Athènes; MM. Pierrat et Tachet, la même faveur, le premier, pour ses réparations des émaux de Limoges et des faïences de Bernard Palissy, et le second pour ses panneaux à peindre; ensuite Mme Elisa Mantois a pu entendre aussi proclamer son nom pour sa préparation du blanc de zinc ;M. Durin, pour son inventionde l'eau fixative, dite *fixateur universel*, et M. Fichtemberg pour ses crayons et pastels de mine de plomb; enfin M. Maillet a fait connaître à l'auditoire, qui était très-nombreux, les travaux de la Société pendant les années 1848, 49, 50 et 51; M. de Sauclières s'est livré à un examen aigre-doux dusalon de 1852; M. Vanderburch nous a lu des vers de sa façon surla peinture, et M. Delaire, le président, une fable naïvement épigrammatique. C'est alors que la *Société libre des beaux-arts* a fait entrer son public à pleines voiles dans l'océan musical, et le premier morceau qui lui a été soumis est un trio de Mayseder pour piano, violon et violoncelle, dit par Mlle Hersilie Rouy, MM. Adolphe Blanc et Nathan. Indépendamment des faits et gestes des exécutants qui se sont fort bien acquittés de leurs fonctions de virtuoses, on a remarqué la pantomime gracieuse d'un *King-Charles*, vulgairement appelé un épagneul, appartenant à la récitante, et qui, se promenant en tout sens sur l'estrade, semblait venir demander par ses gentillesses au public, pour sa maîtresse et ses coconcertants, des applaudissements qui ne leur ont pas fait défaut, Ce petit épisode, qui a pour ainsi dire fait un quatuor du trio de Mayseder, n'a pas été le moins amusant de cette jolie matinée musicale.

Mlle Révilly, de l'Opéra-Comique, a chanté l'air de la *Muette* et plusieurs autres choses de brillante vocalisation en véritable cantatrice de concert à qui il a été permis de rêver naguère de monter sur une plus grande scène lyrique que celle qu'elle devait quitter, mais où elle reste, et où le public continuera de la voir avec plaisir et de l'applaudir; elle a lutté de traits audacieux contre l'instrument que Cherubini n'aimait guère, comme on sait, et dont M. Conninx joue fort bien. Mlle Elise Lucas est aussi une charmante cantatrice de concerts, et elle l'a prouvé de nouveau dans le duo du *Maître de chapelle* qu'elle a dit avec M. Beauce, qui n'a pas tout-à-fait autant de voix que d'aplomb, mais qui chante cependant avec une sorte d'intelligence dramatique.

Mlle Chassant, pianiste au jeu classique, net, fin, délicat, et par cela même un peu trop chaste, a été justement applaudie en laissant désirer un peu plus de laisser aller et de chaleur artistique.

Une fantaisie pour flûte et piano a été dite par Mlle Hellenie Bernard et M. Conninx. Mlle Bernard est une toute jeune personne qui a montré de la verve et du *brio* en disant cette fantaisie dans laquelle, si le morceau avait été *bissé*, elle aurait pu remplir l'un ou l'autre rôle; car, bien qu'on hésite un peu pour dire de ces choses-là, Mlle Hellénie Bernard, si elle est déjà habile pianiste, est aussi bonne.... flûtiste! Que voulez-vous? Le caprice est un domaine dans lequel les jolies femmes aiment à se promener; et sous ce point de vue, il est permis à Mlle Héllénie Bernard d'être capricieuse.

— Le contre-bassiste Gouffé et ses adhérents, fidèles à leur culte, continuent la mission qu'ils se sont donnée, de propager la foi musicale en toute saison. Pour eux

L'été n'a point de feux, l'hiver n'a point de glace.

Haydn, Mozart et Beethoven sont toujours là sur le pupitre. Un des plus beaux morceaux qu'ait écrits ce dernier, le trio en *ut* mineur pour violon, alto et violoncelle, a été dit mercredi dernier par MM. Guerreau, Ney et Lebouc. Rien de large et de grandiose comme cet œuvre; et nous le signalons ici, parce que, nous ne savons pourquoi, on le dit rarement dans nos plus intéressantes séances musicales. En louant l'ensemble, la justesse, le profond sentiment musical des exécutants, nous leur ferons remarquer qu'ils en prennent les mouvements un peu trop vite. Cela, d'abord, mesquinise le son général des instruments et permet à peine de saisir les beautés harmoniques de cette musique si serrée d'*imitations*, et de ce style si original et si pittoresque. Cette musique n'a pas besoin d'être *chauffée*; elle recèle en elle tout ce qu'il y a de feu sacré dans l'art.

Et comme on est là classique et progressiste, on y a dit avec plaisir et entendu de même un fort joli, nous pouvons même dire un fort bon quatuor pour deux violons, alto et basse, de M. Gastinel. En souvenir de cette noble et généreuse pensée de Chateaubriand :—Il est temps de quitter la critique des défauts pour l'analyse des beautés, — nous signalerons l'adagio de ce quatuor comme satisfaisant aux exigences de l'époque où nous sommes, c'est-à-dire réunissant l'unité de la pensée, la logique, le travail de l'idée primitive avec le caprice et l'idéalité divergente comme épisodes. C'est ainsi que nous comprenons le romantisme intervenant dans l'art sans tout briser et renverser.

— La musique fait tellement partie de l'organisme humain, que le magnétisme l'emploie maintenant comme un de ses plus puissants auxiliaires. Le pianisme et le magnétisme se donnent la main. Il n'en est pas de même des magnétiseurs eux-mêmes, peu d'accord sur le fluide et la volonté de celui qui le donne. C'est, du reste, la question qui partage toujours les hommes dans l'ordre social, et qui se résume par ce mot de Voltaire, qu'il faut être enclume ou marteau dans ce monde. Malheur à ceux qui ne veulent être ni l'un ni l'autre, ou qui veulent régulariser par la philosophie et la raison. Mais, pour en revenir à la question magnétique et musicale, nous avons assisté à une séance dans laquelle il s'est fait de curieuses expériences d'extase et d'insensibilité par la musique et la catalepsie. Rien de plus extraordinaire à voir que Mme Poindrel plongée dans un état de mort par suite de cette catalepsie, en sortir au moyen du fluide magnétique et musical, celui-ci plus puissant que tous les autres, se tordre comme un fakir, ou prendre les attitudes voluptueuses d'une almée ou d'une bayadère, s'identifier à vous, et répéter instantanément, comme un écho, tous les mots que vous lui dites, en quelque langue que ce soit. Ces choses, et d'autres bien plus incroyables encore, ne sont point dans la catégorie des fables, quoique la personne qui vous initie à ces étonnants mystères porte le nom de Lafontaine.

HENRI BLANCHARD.

UN TRAIT DE MARTINI

(IL TEDESCO.)

Savez-vous pourquoi je cède à l'envie de vous parler aujourd'hui de ce compositeur qui a brillé d'un certain éclat dans la musique française?

Vous croyez peut-être que c'est parce qu'il portait un nom italien quoiqu'il fût né en Allemagne, tout au rebours du célèbre violoniste Jarnowick, qui s'appelait originairement Giornovichi, et qui avait vu le jour en Sicile?

Ou bien vous vous imaginez que ce qui me frappe en lui, c'est l'avantage d'avoir appartenu à deux siècles, d'avoir vécu plus qu'un âge d'artiste, moitié compositeur, moitié professeur, et enfin d'avoir conservé sa force productive jusqu'au dernier des quelques mois et des quelques jours qui suivirent ses soixante-quinze ans?

Vous supposez peut-être que le hasard m'a fait retrouver quelque morceau de sa musique militaire, qui précéda sa musique dramatique, ou bien

encore que j'ai relu quelqu'une de ses partitions, celle de l'*Amoureux de quinze ans*, par exemple, qui fut son heureux début en 1771, ou celle de *Sapho*, qui ne réussit pas moins en 1794, et fut jouée plus de cent fois?

Non, ce n'est rien de tout cela qui réveille en moi son souvenir. Je ne lui tiens compte ni de ses fanfares guerrières, ni de ses romances sentimentales, ni de sa *Mélopée moderne*, ni de son *Ecole d'orgue*, ni de son *Traité d'harmonie*, ni de son ouverture de la *Bataille d'Ivry*, si longtemps populaire, ni de sa messe de *Requiem*, composée, en 1816, pour l'anniversaire du 21 janvier, et qui lui valut le grand cordon de Saint-Michel. Hélas! c'était le dernier effort du vieil artiste! La famille royale avait trouvé la messe admirable : Martini aussi fut de cet avis, et, sentant sa mort prochaine, il pria les musiciens d'exécuter cette messe sur sa tombe, aussi bien qu'ils venaient de le faire sur celle des défuntes majestés. Martini ne se trompait pas : à quelques jours de là, le 10 février, il avait cessé de vivre, comblé d'honneurs, enseveli dans son triomphe, c'est-à-dire dans son *Requiem*, comme Mozart dans le sien; mais Mozart n'avait que trente-six ans, et les honneurs, les places, la fortune, ne lui étaient arrivés qu'à son lit de mort!

Non, encore une fois, toutes ces choses ne me paraissent valoir la peine d'être relevées que dans l'ordre et la marche d'une biographie exacte et consciencieuse, qui sait tout ce qu'elle doit savoir et enregistre tout ce qu'elle doit enregistrer. Ce n'est donc ni la fin ni le milieu de la carrière du compositeur qui m'intéresse plus que celle de tout autre; mais c'est le trait de poésie qui en marqua le commencement. Jamais Martini ne se montra plus original, plus hardi, plus inspiré, en un mot, plus artiste, qu'à la première étape de son voyage dans le monde de l'art.

Martini (Jean-Paul-Egide) était né à Freistadt dans le haut Palatinat. De son nom véritable et patrimonial, il s'appelait *Schwartzendorf*; cela suffit pour l'excuser d'en avoir pris un autre. Ce qui n'est trop souvent qu'une faiblesse était pour lui une nécessité. Dès son enfance, il apprit le latin et la musique. Comme musicien, ses dispositions furent assez décidées, ses progrès assez rapides pour qu'à l'âge de dix ans, il fût employé comme organiste au séminaire des Jésuites de Neubourg sur le Danube, où il achevait ses études. Sept ans après, en 1758, il s'en alla étudier la philosophie, non pas à l'université d'Oxford, mais à celle de Fribourg en Brisgaw. Tant qu'il séjourna en cette ville, il continua son métier d'organiste au couvent des Franciscains; ensuite il reprit le chemin de sa ville natale et rentra sous le toit paternel. Des désagréments et des chagrins l'y attendaient. Son père s'était remarié : une belle-mère commençait son règne, et quelque provision de philosophie qu'il eût pu faire, il ne s'en trouva pas assez muni pour se résigner aux inconvéniens du nouvel état de choses. Il résolut de voyager, de chercher à vivre par et pour la musique. Il s'en retourna donc à Fribourg, sans avoir aucune idée du chemin qu'il prendrait en quittant cette cité.

En effet, là était la question. Prendrait-il à droite? Prendrait-il à gauche? De ce côté était la France, de l'autre côté était l'Italie. Que décider? Que choisir? Le jeune homme s'abîmait dans ses réflexions, et il avait beau réfléchir, rien de décisif n'apparaissait à son esprit. Que savait-il de l'Italie? Que savait-il de la France? Comment comparer ce qu'on n'a jamais vu que dans des rêves plus ou moins vagues? Ennuyé de flotter dans le doute, il monta sur un clocher.

Le voyez-vous d'ici, ce jeune et pauvre artiste, encore moins artiste qu'écolier, incertain de sa destinée, cherchant le moyen de lire dans l'avenir, ou plutôt non, cherchant tout simplement une raison de se déterminer à quelque chose, et la demandant au hasard, puisque toute sa sagesse naturelle et acquise ne la lui fournissait pas?

Il monta donc sur un clocher, et sur ce clocher que fit-il?

Que fit Jean-Jacques Rousseau, lorsqu'en proie aux terreurs de l'enfer, doutant de son salut, effrayé de la damnation éternelle, il s'en remit à une espèce de pronostic du soin de l'éclairer sur le terrible *oui* ou *non*. Vous vous rappelez qu'il était en train de lancer machinalement des pierres contre des troncs d'arbre, et que tout à coup il se dit : « Je m'en vais jeter une pierre contre l'arbre qui est vis-à-vis de moi. » Si je le touche, signe de salut; si je le manque, signe de damnation.» Disant cela, il choisit l'arbre le plus gros, jeta sa pierre d'une main tremblante, et, comme d'ailleurs il était fort près de l'arbre, il l'atteignit au beau milieu. « Depuis lors, ajoute-t-il lui-même, je n'ai plus douté de mon salut. »

Martini s'en rapporta de même à une sorte d'oracle institué de sa propre autorité. Il se dit : «Voici une plume; je vais la jeter du haut de » ce clocher, j'examinerai sa direction, et j'irai du côté où le vent » l'aura poussée. » Le fait suivit la parole; la plume lancée au vent fut poussée vers la porte de France, et le jeune homme n'hésita plus à sortir par cette porte, le cœur rempli de confiance, la bourse entièrement vide d'argent.

Eh bien, l'oracle ne fut pas trompeur : la plume jetée au vent mit la jeune artiste dans la bonne route; elle le conduisit à la fortune et aux honneurs. Que serait-il advenu, de lui si la plume eût tourné ses pas vers l'Italie? Peut-être aussi bien, mais non mieux, puisque Martini fut tout ce qu'il voulait être, obtint tout ce qu'il voulait obtenir et vécut plus longtemps que bien des artistes ne voudraient vivre.

Sorti de Fribourg, il s'achemina vers Nancy, où il arriva ne possédant rien au monde, pas même un seul mot de la langue du pays où il venait demander asile. Ce fut là qu'il changea son nom et se servit, pour gagner son premier morceau de pain, du peu de connaissances qu'il avait dans la facture des orgues. Il y apprit le français, l'harmonie, le contrepoint, se produisit, à l'aide de quelques productions légères, à la cour du roi Stanislas, et se maria. Que de choses dans la même ville!

De Nancy, Martini se rendit à Paris. Le jour de son arrivée, il y avait un concours pour la composition d'une marche à l'usage du régiment des gardes-suisses. Martini en composa une, et remporta le prix : sa marche fut exécutée à la parade dans la cour du château de Versailles, et le duc de Choiseul le prit sous sa protection. La plume jetée au vent n'avait donc pas eu tort!

Plus de trente ans après, Martini était l'un des cinq inspecteurs du Conservatoire de musique. M. Fétis étudiait alors l'harmonie sous la direction de Rey. « Martini vint inspecter sa classe, dit M. Fétis, et » corrigea une leçon que je lui présentai. Je lui fis remarquer que la » correction n'était pas bonne, parce qu'elle donnait lieu à une suc- » cession de quintes directes entre l'alto et le second violon. — Dans » le cas dont il s'agit, on peut faire des quintes consécutives, dit-il. » — Pourquoi sont-elles permises? — Je vous dis que dans ce cas on » peut les faire. — Je vous crois, Monsieur; mais je désire savoir le » motif de cette exception. — Vous êtes bien curieux! »

A ce mot, toute la classe et le grave professeur lui-même partirent d'un éclat de rire. Martini en garda rancune, et chaque fois qu'il rencontrait l'élève, il lui lançait un regard plein de courroux. « Au sur- » plus, ajoute M. Fétis, il eût été difficile de deviner, à la brusquerie, » à la dureté de ses manières et au despotisme qu'il affectait avec ses » subordonnés, l'auteur d'une multitude de mélodies empreintes de la » plus douce sensibilité. »

Martini, longtemps connu des musiciens sous le nom de *Martini il Tedesco*, fut donc un homme plus heureux qu'aimable : on a presque oublié ses œuvres, mais on n'oubliera pas qu'il eut un jour de haute poésie et qu'il *jeta la plume au vent!* Pourquoi ne suivrait-on pas son exemple?

PAUL SMITH.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 2 juin 1852.

Du temps où l'on avait du respect pour les traditions, un concert était une succession de morceaux de chant et d'instruments. On ne se serait pas avisé de composer autrement un programme. Ce temps n'est plus; les traditions sont ce qu'on respecte le moins au monde. Il suffit même qu'une chose ait été consacrée par un long usage pour qu'on n'en veuille plus,

ou du moins pour qu'on s'efforce de la modifier. Un concert, aujourd'hui, se compose d'éléments très-divers et parfois même étrangers à l'art musical. On y joue des comédies, des proverbes; bientôt on y donnera des séances de magnétisme et de prestidigitation. Il n'y a pas jusqu'à leur titre qu'on n'ait changé. Un concert s'appelle une audition musicale. C'est à Paris que ces innovations ont été imaginées. Partout on les imite; les mauvais plaisants diront que Bruxelles ne pouvait pas plus en cette circonstance que dans d'autres demeurer en reste de contrefaçon. Il est de fait que nous venons d'avoir une audition musicale.

Le mot et la chose étaient aussi nouveaux l'un que l'autre. L'*audition* se composait de fragments d'un opéra de *Judith*, œuvre de M. Laroche, élève du Conservatoire de Paris, si je suis bien renseigné. M. Laroche, après avoir écrit sa partition, éprouvait, pour la faire exécuter, les difficultés qui s'opposent d'ordinaire au début des jeunes musiciens. Aucun des théâtres lyriques de Paris ne se souciait de faire les frais de la mise en scène d'un opéra présenté sous les auspices d'un nom obscur, surtout d'un opéra biblique. Il prit le chemin de la Belgique avec son manuscrit. S'il se fût obstiné à vouloir jouir des honneurs de la représentation, il n'eût pas eu plus de succès à Bruxelles qu'à Paris, car notre théâtre d'opéra chômera cette année durant toute la belle saison. Il ne s'est pas montré si difficile. Une simple *audition* lui a suffi. Seulement, comme on ne peut pas exécuter un drame lyrique tout entier dans un concert, il a fait choix de plusieurs fragments, ceux sur l'effet desquels il fondait sans doute le plus d'espoir.

M. Laroche affectionne les formules italiennes. Il n'y a pas de mal à cela. Il n'y a de mal qu'à s'être persuadé qu'on pouvait, en écrivant pour la scène française, adapter ces formules à un texte biblique. M. Laroche a été plus rossiniste que Rossini, plus donizettiste que Donizetti; car ces deux maîtres avaient eux-mêmes compris la nécessité de se modifier dans leurs partitions de *Guillaume Tell* et des *Martyrs*. Le premier défaut de la musique de *Judith* consiste dans l'absence des idées originales; le second, dans un manque absolu de couleur locale. Je ne voudrais point par ces critiques décourager un jeune artiste au début de sa carrière; mais ne serait-ce pas lui rendre un plus mauvais service que de ne pas l'éclairer sur ses défauts? Les auteurs n'ont que trop d'amis complaisants. M. Laroche sait tout ce qu'il faut savoir pour composer matériellement un bon opéra. Il ne s'agit pour lui que de donner une meilleure direction à ses idées.

Vous avez annoncé, il y a un an, que M. Géraldy avait donné sa démission de professeur au Conservatoire de Bruxelles, ne voulant pas s'engager, ainsi que le voulait notre ministre de l'intérieur, à établir d'une manière fixe sa résidence en Belgique. D'un autre côté, vos lecteurs ont appris récemment que cet artiste venait de renouveler son engagement comme professeur au Conservatoire de Liége. Le rapprochement de ces deux décisions émanant de la même autorité ne causera sans doute pas moins de surprise à Paris qu'à Bruxelles. Ici l'on regrette qu'on n'ait pas continué à faire profiter concurremment les deux établissements du séjour momentané de M. Géraldy en Belgique. Quoi qu'il en soit, l'habile maître a été remplacé au Conservatoire de Bruxelles par deux de ses élèves, déjà chargés de faire l'intérim de sa classe durant ses absences périodiques. On ne sait encore si cette organisation sera définitive. Peut-être, s'il se présentait quelque grande illustration vocale qui voulût s'établir dans notre pays, se déciderait-on à créer en sa faveur une classe supérieure de chant ou de déclamation lyrique. Ce n'est là qu'une éventualité très-éloignée, mais que déjà plusieurs postulants ont entrepris d'exploiter. Parmi les candidats à la place qui n'existe pas, on cite un virtuose féminin que vous connaissez, Mme Duflot-Maillard. Ainsi s'explique le séjour prolongé à Bruxelles de cette prima donna *in partibus*, qui a passé ici plusieurs mois sans autre but apparent que de se faire entendre dans quelques concerts philanthropiques.

Le *Journal de Constantinople* annonce que Servais a été présenté dernièrement au sultan par le chargé d'affaires de Belgique. Servais venait de Bucharest où il s'était arrêté après avoir parcouru une partie des provinces méridionales de la Russie. J'ai eu sous les yeux une lettre de ce célèbre artiste, où il rend compte des incidents de ses dernières périgrinations musicales de manière à tenter ceux des donneurs de concerts auxquels l'Europe dite civilisée n'offre plus guère de ressources. Parlez-moi de ces pays primitifs où l'on est encore tout neuf aux impressions sur lesquelles nous avons le malheur d'être blasés. Servais vient de faire une ample moisson de roubles et de couronnes. Arrivait-il dans un chef-lieu de province, le représentant de l'autorité l'accueillait magnifiquement au nom de l'empereur; les nobles de la ville mettaient gratuitement à sa disposition leur salle, leur redoute tout éclairée, et souscrivaient pour un nombre considérable de billets au concert qu'il était prié de donner. Ce concert annoncé, les propriétaires des châteaux voisins (et le voisinage s'étend à une grande distance grâce à des moyens de communication au moins aussi expéditifs que celles des voies ferrées) faisaient atteler leur traîneau et accouraient de toute la vitesse des bouillants courtiers de l'Ukraine. Servais était comblé d'applaudissements, d'honneurs et de présents. A Jassy (en Moldavie), il reçut du grand logothète Constantin Stourza, représentant les beaux-arts, un vase en or enrichi de pierres précieuses; et de l'hospodar de Valachie, une tabatière du plus beau travail oriental, vrai chef-d'œuvre d'orfévrerie. A Kircheneff, capitale de la Bessarabie, de nouveaux triomphes et de nouvelles marques de la munificence russe l'attendaient. A Buchaest, après plusieurs brillants concerts, on parlait sérieusement de le retenir de gré ou de force, quitte à exposer l'empereur aux réclamations de la Belgique. Il obtint enfin de pouvoir s'éloigner, avec promesse de retour, et s'embarqua pour Constantinople. Quand il aura joué pour le grand-turc, il retournera à Saint-Pétersbourg par Odessa, Pultawa, les Steppes, Kunkaff, Orell, Toula et Moscou; puis il reprendra le chemin de la Belgique, où l'attendent ses élèves, l'archet à la main.

Servais rapporte toute une collection d'airs moldaves et valaques charmants, dit-il, quand ils sont joués par les *lantars*, orchestre composé de quatre violons, une flûte de Pan, un luth et une mandoline. Son intention paraît être de faire entendre à nos dilettantes, dans leur forme originale et avec les instruments du pays, ces airs, dont le caractère diffère essentiellement de ceux des autres provinces russes. Ce sera une diversion aux fantaisies obligées de nos concerts.

Le Conservatoire de Bruxelles vient de perdre son professeur de piano, M. Michelot, exécutant médiocre, mais maître intelligent et soigneux. Le ministre est assailli des pétitions de ceux qui ont la prétention de recueillir son héritage. Les pianistes ne sont ni moins nombreux, ni moins entreprenants en Belgique qu'ailleurs; malheureusement, ils y sont moins habiles. Nous brillons sur l'archet, sur l'embouchure, mais non sur le clavier, du côté masculin bien entendu, car Mme Pleyel est une éclatante exception qu'il est superflu de signaler. Une chose désirable, c'est que l'autorité ne se presse pas de nommer à la place vacante; c'est que, écartant la considération étroite de la nationalité, elle fasse venir de l'étranger un virtuose capable de fonder à Bruxelles une belle école de piano pour les hommes, de même que Mme Pleyel en a créé une pour les femmes. Il y a quelques années, Liszt parlait de la possibilité d'accepter une telle mission Il aurait passé pour cela chaque année plusieurs mois en Belgique; mais il est fixé et si bien fixé à Weimar qu'il ne faut plus songer à l'exécution de ce beau projet.

Nous avons failli avoir ces jours-ci une curieuse séance mi-partie musicale et littéraire. Mlle de la Morlière, cantatrice qui a traversé la scène de l'Opéra, si j'ai bonne mémoire, avait annoncé une *audition* dans laquelle des artistes dramatiques représenteraient une comédie inédite d'Alexandre Dumas. Cette séance, qui excitait un assez vif intérêt, fut remise parce que les acteurs se trouvaient mal à l'aise dans une salle qui n'était pas disposée pour les jeux de la scène. Elle aura lieu prochainement. On assure que la comédie annoncée est en effet complétement inédite. Alexandre Dumas l'aurait improvisée pour Mlle de la Morlière dans l'intervalle de deux chapitres de ses mémoires, j'aurais dit dans un moment de loisir si cet auteur infatigable avait des loisirs. Ce sera une solennité tout à fait digne du public parisien. Je ne manquerai pas d'en faire connaître le résultat aux lecteurs de la *Gazette musicale*. A. Z.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, les *Huguenots*, pour la rentrée de Gueymard, qui chantera le rôle de Raoul; Mlle Poinsot chantera celui de Valentine, et Mme Laborde celui de la reine Marguerite.

*** La dix-neuvième représentation du *Juif-Errant* a été donnée lundi, la vingtième mercredi, toujours avec Chapuis dans le rôle de Léon. A la dernière, Mlle Lagrua, indisposée, était remplacée par Mlle Marie Dussy dans le rôle d'Irène. La jeune artiste a fait preuve de beaucoup de talent dès cette première épreuve. Mme Tedesco est toujours admirable de voix, de méthode, et produit toujours un immense effet dans le beau rôle de Théodora. Il faut en dire autant de Massol dans celui d'Ashvérus. Mercredi ou vendredi prochain, le *Juif-Errant* reparaîtra pour la vingt et unième fois sur la scène.

*** Vendredi, le *Freischütz* et *Vert-Vert* composaient le spectacle. Mlle Poinsot a fort bien chanté le rôle d'Agathe dans le chef-d'œuvre de Weber. C'est Mlle Nau qui remplissait celui d'Annette.

*** On annonce pour l'année prochaine un grand ouvrage, dont les paroles seront de MM. Maquet et Jules Barbier, la musique de M. Niedermeyer.

*** Roger est arrivé à Berlin, le 3 juin. Lundi dernier, il a dû chanter dans un concert donné dans les appartements de LL. MM., sous la direction de Meyerbeer.

*** Nous recevons la lettre suivante, et nous nous empressons de la communiquer à nos lecteurs : *Stuttgard*, 9 mai. — « Permettez-moi de vous transmettre en quelques mots la nouvelle des triomphes que Roger vient d'obtenir ici : premièrement, dans les *Huguenots*, et après dans le *Prophète*. Dès la première représentation, notre public avait ratifié la

grande réputation qui le précédait et contre laquelle cependant quelques esprits méfiants avaient voulu se tenir en garde. Son apparition a dissipé toutes ces dispositions, auxquelles un enthousiasme sans bornes a fait place, et s'est traduit par des applaudissements frénétiques. Salué de bravos à chaque entrée en scène, il a été rappelé à deux reprises après chaque acte. Le duo du quatrième acte des *Huguenots* a produit une vive et profonde impression sur le public, et beaucoup de personnes ont été émues jusqu'aux larmes. C'est dans le *Prophète* surtout qu'il s'est révélé à nos yeux comme le plus grand chanteur-acteur que nous ayons. Ce rôle, qu'aucun de nos chanteurs allemands n'a su comprendre jusqu'à ce jour, reçoit de Roger la plus haute signification. Je vous traduis ici, en peu de mots, les sentiments généralement exprimés par notre public et notre presse locale. Ce que je veux ajouter encore, c'est l'étonnement et l'admiration que Roger a produits par la merveilleuse et si pure prononciation de la langue allemande, à ce point que personne ne voulait croire à son origine française. On est d'accord qu'il la chante et la parle mieux que nos chanteurs indigènes. Roger donnera encore deux représentations, dont l'une sera la *Dame blanche*, qui fera salle comble comme un des opéras favoris de notre public. Ce qui a été seulement regrettable, c'est que toute la cour soit absente depuis plusieurs semaines. Le prince et la princesse royale, qui sont partis pour se réunir à l'impératrice de Russie, ont cependant retardé leur départ de deux jours pour entendre Roger dans les *Huguenots*. »

*** Le *Baiser de la Vierge*, ouvrage en trois actes, sera donné bientôt à l'Opéra-Comique. Les paroles sont de MM. Dennery et Lockroy, la musique de M. Maillart. Les principaux rôles seront joués par Bussine, Boulo, Couderc, Jourdan et Mlle Lefebvre.

*** Il est aussi question d'un ouvrage en deux actes, dont la musique est attribuée à M. le prince de la Moskowa, sans préjudice des partitions de MM. Clapisson, Reber, etc.

*** L'*Opéra au camp*, dont la musique est de M. Varney, doit faire son apparition sous peu de jours.

*** Les *Porcherons* ont été joués mercredi. Boulo, qui prenait pour la première fois le rôle créé par Mocker, s'en est acquitté avec talent.

*** Audran va partir prochainement pour Marseille, où l'appelle un brillant engagement.

*** Jenny Lind, aujourd'hui Mme Otto Goldschmidt, est arrivée mercredi dernier à Liverpool avec son mari. Elle a été très-souffrante pendant la plus grande partie de la traversée. Le bâtiment qui l'a ramenée en Angleterre est le même qui l'avait conduite en Amérique. C'est l'*Atlantique*, capitaine West.

*** La nouvelle du mariage de Fanny Elssler avec le docteur Hahn, annoncée par les journaux allemands, est démentie.

*** Le *Courrier des Etats-Unis*, du 24 mai, annonçait que Lola-Montès terminait le soir même sa carrière chorégraphique, et que, le lendemain, elle devait aborder le drame, en se jouant elle-même dans une pièce écrite exprès par un de ses amis : *Lola Montès et Bavière*.

*** Il suffit d'annoncer la mise en vente des morceaux composés sur les airs de danse du *Juif errant*, et de citer les noms de Musard, Burgmuller, Pasdeloup, Ettling, pour en assurer la vogue. Dans tous les chefs-d'œuvre lyriques, la musique de danse tient une place importante, et le *Juif errant* ne déroge pas à la règle. Il n'y a pas, en ce genre, de collection plus charmante que celle des *Sept airs de ballet* et de la *Marche triomphale*, qui paraîtra demain.

*** Charles Voss vient de partir pour les eaux de Tœplitz, où il se propose de séjourner deux mois. L'excellent pianiste-compositeur sera de retour à Paris au mois de septembre et y passera l'hiver.

*** La section de musique de l'Académie des beaux-arts a procédé hier samedi au choix des six concurrents pour le grand prix de composition musicale. Voici leurs noms dans l'ordre de leur admission : MM. Saint-Saëns, élève de MM. Halévy, Maleden et Benoist; Portehaut, élève de MM. Adam et Zimmerman; Laffitte, élève de M. Carafa; Léonce Cohen, élève de M. Leborne; Galibert, élève de MM. Halévy et Bazin; Poise, élève de MM. Adolphe Adam et Zimmerman.

*** M. Charles Jacobi, virtuose sur le hautbois et avantageusement connu par ses compositions pour cet instrument, vient de mourir à l'âge de près de 64 ans, à Cobourg, où depuis vingt ans il remplissait les fonctions de directeur de la chapelle ducale.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon*, 6 juin. — Voici en quels termes un journal de cette ville, le *Salut public*, parle du premier concert donné le 3 juin, au Cercle musical, par Léopold de Meyer : « Le proverbe, *Menteur comme un programme*, en a menti par la gorge; certaine affiche rose avait promis un beau concert, et l'affiche a tenu parole. Cependant puisqu'il faut accuser quelqu'un ou quelque chose du flagrant délit d'inexactitude, nous n'hésitons pas à signaler à la vindicte artistique une caricature que l'on a pu voir affichée à la devanture des marchands de musique : elle représente M. L. de Meyer, en train d'exécuter un piano réputé à toute épreuve... Non, pardon, c'est la Bataille d'Isly, exécutée sur un solide piano d'Erard, que je voulais dire. Sur la foi de ce méchant carré de papier, on s'attendait à trouver en M. de Meyer un artiste à gros et forts poignets, qui aurait en perspective l'avantage de pouvoir s'enrégimenter dans les forts de la Halle, le jour où l'art musical viendrait à chômer. Au lieu de ce robuste pianiste devant qui Erard semblait devoir demandé grâce pour ses admirables instruments, nous avons rencontré un charmant virtuose, dont les compositions révèlent une douceur, une légèreté, une grâce remarquables, mêlées à une certaine originalité de rhythme qui sert beaucoup à l'effet de l'ensemble. La note de M. de Meyer est toujours pure et sonore; ses traits finals sont d'une exquise délicatesse; les broderies du chant surtout très-vigoureusement dessinées et admirablement exécutées; nous n'en citerons pour preuve évidente que les *airs styriens*, grande fantaisie variée, où la forme nouvelle des divers thèmes mélodiques du morceau ne le cède en rien à la richesse des variations qui les accompagnent. M. de Meyer a été applaudi à tour de bras après l'exécution de cette fantaisie comme après sa grande Marche d'Isly, morceau capital par lequel l'auteur s'est révélé comme un talent hors ligne et surtout essentiellement individuel et distinct de tous les autres maîtres. » Le célèbre artiste a donné un second concert le vendredi suivant, et le lundi, un autre concert au théâtre. La foule se presse pour l'entendre : on revient de la campagne tout exprès. Les morceaux qu'il joue le plus souvent et avec le plus de succès sont le *Souvenir d'Italie* et la fantaisie sur le *Prophète*.

*** *Nancy*. — Hermann-Léon et les *Mousquetaires de la Reine* viennent d'obtenir ici un double succès des plus chaleureux et des plus productifs. L'artiste a rendu le rôle du capitaine Roland, sa création originale, avec tout le talent qu'il y déployait à Paris. Pour terminer, il a chanté le *Vieux Caporal*, de Béranger, mis en musique par Bonoldi, de manière à produire un effet électrique.

*** *Carcassonne*, 29 mai. — Le troisième concert de la Société philharmonique s'est donné dans la salle de la mairie avec le concours de l'école de chant et des premiers artistes du théâtre. M. Teisseyre, directeur de l'école, s'est montré, comme toujours, excellent et infatigable chef d'orchestre, chanteur consommé, accompagnateur habile. Il a dans ce concert joué le rôle le plus difficile et le moins brillant, mais il a dû être bien récompensé par les applaudissements qui ont été prodigués aux musiciens et aux chanteurs. Les ouvertures de *Lestocq*, d'Auber, et celle de *Missolonghi*, d'Hérold, figuraient sur le programme avec le grand duo des *Huguenots*, un chœur d'*Uthal*, un trio de *Joseph*, un duo de *Norma*, et autres morceaux de musique d'élite.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 11 juin. — La popularité aristocratique d'Emile Prudent va grandissant chaque jour, depuis qu'il a eu l'honneur d'être entendu et applaudi par la reine. Il est de tous les grands concerts et vient encore de jouer à Willis's rooms, et *Beethoven association*. Partout mêmes bravos, même triomphe. — La nouvelle Société philharmonique a donné son cinquième concert; entre plusieurs morceaux de Mendelssohn, de Beethoven, de Haendel, et autres, on y a exécuté l'ouverture des *Francs-Juges*, de Berlioz, et l'*Invitation à la valse*, de Weber, orchestrée par lui. Dans le sixième et dernier concert, on redira la symphonie avec chœurs de Beethoven, et Mme Pleyel se fera entendre. — En attendant, la célèbre pianiste est allée donner des concerts à Brighton. — Les deux théâtres italiens ne sortent pas de leur répertoire ordinaire; ils ont l'air de sommeiller; c'est dommage que le bien ne vienne pas toujours en dormant.

*** *Genève*. — Ernst, le violoniste célèbre, s'est fait entendre dans deux concerts au théâtre. Il nous a fait connaître ses plus belles compositions, notamment son concerto (allegro pathétique), sa fantaisie sur *Otello*, ses caprices du *Pirate*, son *Rondo Papageno* et son célèbre *Carnaval de Venise*. Le public l'a reçu avec enthousiasme; les couronnes et bouquets ne lui ont pas manqué. Maintenant l'incomparable artiste nous donne une série de soirées musicales, dans lesquelles il nous fait entendre la musique classique des grands maîtres. Dans sa première soirée, le 3 juin, il a exécuté un quatuor d'Haydn, Feuillet d'Album, de Stephen Heller, son Elégie, ses airs hongrois, et la grande sonate de Beethoven, pour piano et violon dédiée à Kreutzer; il a été secondé dans cette dernière œuvre par un jeune pianiste distingué de Pesth, M. Adler, qui, sous l'inspiration du grand artiste, a exécuté la partie de piano en grand maître. M. Paulin, ancien artiste de l'Opéra de Paris, a aussi chanté d'une manière tout à fait supérieure l'air de *Don Juan*, une romance des *Puritains* et deux Lieder de Schubert. Ernst doit encore faire une excursion à Lausanne pour y donner un second concert, ainsi qu'à Vevey, après quoi il nous reviendra pour continuer ses intéressantes soirées, et nous espérons le garder encore longtemps parmi nous, qui avons conservé un souvenir si vif de son séjour à Genève en 1833.

*** *Vienne*, 3 juin. — M. Joseph de Leidersdorff, jeune sous-lieutenant, qui, dans les campagnes de la guerre de Hongrie, a perdu la vue en combattant pour la cause de l'ordre, vient de recevoir de l'empereur une marque précieuse de bienveillance. Sa Majesté ayant appris que M. de Leidersdorff était un des *dilettanti* les plus distingués de Vienne, et que, malgré sa cécité complète, il continuait à cultiver avec ardeur la musique, lui a donné la jouissance d'une stalle d'orchestre au théâtre impérial du Grand-Opéra pour toute sa vie. — Lindpaintner, maître de chapelle à Stuttgart, vient d'arriver ici; il y apporte avec lui son nouvel opéra qui doit être joué pendant la saison allemande. Au théâtre Josephstadt on annonce le *Maçon*, d'Auber.

*** *Cobourg*. — Le 25e anniversaire de la fondation de notre théâtre a été célébré par la représentation des *Cantatrices de village*, de Fioravanti; c'est par cette partition que le théâtre avait été inauguré il y a 25 ans. Après la représentation, les artistes attachés à cet établissement ont assisté à un banquet, auquel le duc de Saxe-Cobourg avait également invité Mme Schroeder Devrient (Mme de Bock); Mme Charlotte Hagen (Mme de

Oven), et M. de Kontski. M. de Wangenheim a pris la direction de l'intendance du théâtre et de la chapelle ducale, sous le titre de maréchal de la maison du duc.

*** *Munich.* — Le Conservatoire de cette ville a perdu un de ses maîtres les plus distingués : M. Oberlaender, excellent professeur de piano, vient de mourir. — Mme Sontag continue ses brillantes représentations : *la Fille du régiment* lui a offert l'occasion d'un véritable triomphe.

*** *Saint-Pétersbourg.* — La Société philharmonique a fêté le 50e anniversaire de sa fondation par un grand concert, auquel ont pris part l'élite de l'orchestre impérial, les chanteurs de la cour, etc. ; il y avait en tout 360 exécutants. Le programme se composait des morceaux suivants : l'hymne national des Russes ; première partie d'une symphonie du comte Wielhorsky ; le *Stabat* du général Lwoff, et enfin la première partie de *la Création*, d'Haydn ; c'est avec ce fameux oratorio que la Société s'était inaugurée il y a cinquante ans.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

MUSIQUE NOUVELLE PAR H. HERZ.

Op. 166. MARCHE NATIONALE MEXICAINE, composée à Mexico.
Op. 165. TARENTELLE nouvelle et brillante.
Op. 171. LA TAPADA, polka caractéristique du Pérou, composée à Lima, avec un lithographie.
Op. 168. L'ÉCUME DE MER, valse brillante.
Op. 167. LA CALIFORNIENNE, polka composée à San-Francisco.

A Paris, chez les marchands de musique, et 48 rue de la Victoire.

EN VENTE :

CHEZ BRANDUS ET Ce, 103, RUE RICHELIEU,

SEPT AIRS DE BALLET ET UNE MARCHE TRIOMPHALE

DU

JUIF ERRANT

DE F. HALÉVY,

Arrangés pour le piano par HENRI POTIER.

Nos 1.	Pas des Esclaves	4 50
2.	Pas des Voiles	4 50
3.	Le Bourdonnement	4 50
4.	Le Berger Aristée	4 50
Nos 5.	La Ronde	4 50
6.	La Reine des abeilles	4 50
7.	La Recherche	4 50
8.	Marche triomphale	2 50

LA POUPÉE DE NUREMBERG, LE FARFADET ET LE TORÉADOR

DE

AD. ADAM.

La Partition de ces opéras pour piano, in-8°, chaque, net . . . . 8 »
L'ouverture pour piano et à quatre mains, chaque. . . . . 6 et 7 50
Choix des plus jolis airs arrangés pour deux violons, par **D. Jkelheimer**, 2 suites, chaque. . . . . 9 »
Les mêmes arrangés pour deux flûtes, par **E. Walckiers**, 2 suites, chaque. . . . . 9 »
Les ouvertures de ces opéras pour deux violons, chaque. 4 50
Les mêmes pour deux flûtes, chaque. 4 50

Deux nouvelles Romances de

ERNEST DASSIER

MARINE	LA MER
Paroles d'ADOLPHE CATELIN.	*Paroles de ERNEST DASSIER.*

DU MÊME AUTEUR :

L'Ombre	Album 1852.	2 50
Le Spahis	—	2 50
Elle était là	—	2 50
La Sœur des Marguerites	—	2 50
Ange ou Démon	—	2 50
Loin du pays	—	2 50
Ange, regarde-toi, romance		2 50
Adieu, patrie, romance		2 50
La même transposée pour voix de basse		2 50
Aimer et souffrir, romance		2 »
Ce que j'aime, romance		2 »
La même transposée pour voix de basse		2 »
Chanson du Capitaine		2 50
Le Chêne du Diable		2 50
La même pour voix de basse		2 50
Les Contrabandistas, romance		2 »
De la montagne je suis le Roi, romance		2 »
Les deux Corsaires, romance		2 »
Les Dragons de Castille, romance		2 50
Fou d'amour, mélodie		2 50
La même transposée pour voix de baryton		2 50
Le Jour et la Nuit, sérénade		2 50
Je suis Braconnier		2 50
Iselle la Batelière		2 50
Les Larmes du cœur, romance		2 50
Ma Mère il faut mourir, romance		2 »
Mère et Patrie, romance		2 50
Mon Pilote c'est l'amour, romance		2 »
Promenade en mer, barcarolle		2 »
Le rêve du Page, mélodie		2 50
Thérèse la blonde, pastorale		2 50
Trop tard, romance		2 »
Toujour t'aimer, romance		2 »
Une vengeance corse, romance		2 »
La même transposée pour voix de basse		2 »
Va t'en, je t'aime, mélodie		2 »
La même transposée pour contralto		2 »
Venise et Bretagne, romance		2 »

S. LÉE.

Impromptu sur la **POUPÉE DE NUREMBERG** *de* **AD. ADAM,**

POUR VIOLONCELLE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Op. 63. — PRIX : 5 FR.

F. BURGMULLER.

Grande Valse brillante pour le piano sur le **JUIF ERRANT** *de* **F. HALÉVY,**

PRIX : 5 FR.

ILLUSTRÉE DU PORTRAIT DE MADEMOISELLE LOUISE TAGLIONI.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 25. 20 Juin 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cº, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 31

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Richard Wagner (3e article), par **Fétis** père. — Un concert de chant dans le département du Nord, par **Edouard Fétis**. — Nouvelles et annonces.

Nos Abonnés reçoivent avec ce numéro : SCHOTTISCH SUR LE JUIF ERRANT, par Pasdeloup.

RICHARD WAGNER.

Sa vie. — Son système de rénovation de l'opéra. — Ses œuvres comme poëte et comme musicien. — Son parti en Allemagne. — Appréciation de la valeur de ses idées.

(Troisième article.) (1).

Nous savons les principaux événements de la vie de Richard Wagner; mais bien que certains traits, cités çà et là dans les deux premiers articles de ce travail, aient pu donner une indication de son caractère, nous connaîtrions mal cet artiste, si ses opinions et ses maximes n'étaient l'objet d'un examen attentif. C'est dans cet examen que nous trouverons le secret de la direction donnée à sa carrière comme homme et comme novateur. Livrons-nous donc à la recherche des principes fondamentaux sur lesquels repose tout l'édifice des conceptions de l'auteur de *Tannhauser* et de *Lohengrin*. Si je sais dégager ces principes du fatras de déclamations oiseuses dans lequel il les a noyés, mes lecteurs seront placés au point de vue sous lequel seulement on peut apprécier les productions de l'homme singulier que je me suis chargé de leur faire connaître.

Tout homme qui se donne la mission de changer les choses, les doctrines ou les croyances, a un point de départ qu'il faut connaître si l'on veut comprendre le but de son œuvre. Quel est donc le point de départ de Wagner? Le voici : « L'ouvrage d'art absolu (dit-il, page 10 » de ses *Communications à ses amis*), c'est-à-dire l'ouvrage qui n'est » lié ni au lieu, ni au temps, et qui n'est pas destiné à certains hom- » mes, dans de certaines circonstances, pour être compris, seulement » par eux, cet ouvrage est un non-sens, une chimère, qui ne peut » exister que dans des rêves esthétiques. » La signification radicale de cette maxime est que le beau n'a qu'une existence conditionnelle, contingente, passagère, et qu'il ne peut se déterminer d'une manière absolue. Or, si cela est, il devient impossible de le caractériser, ni de dire par quoi on peut le reconnaître.

Une première et inévitable conséquence d'une telle maxime, c'est que les œuvres considérées comme des modèles de beauté, de perfection, ne doivent avoir qu'une existence momentanée, transitionnelle. Elles n'ont de valeur qu'au moment de leur création, et seulement comme manifestation de la puissance d'invention de leur auteur. Plus tard, *elles sont moins que rien*, et *leur valeur n'est tout au plus que celle du papier* (keinen Pfifferling werth ist, und höchstens als das Papier. Page 13, note). Cette conséquence, c'est Wagner lui-même qui l'établit et la développe dans douze ou quinze pages écrites du style le plus boursouflé, dans lequel les épithètes et la surabondance des adjectifs accablent le lecteur de fatigue et d'ennui. Et qu'on ne croie pas que j'exagère ici le sens de ses paroles : celles que je viens de citer s'appliquent aux œuvres du génie de Shakespeare. L'auteur complète sa pensée par cette phrase : « Le Shakespeare qui vaut quelque chose, » c'est le poëte qui crée des choses nouvelles, et qui est à toutes les » époques ce que Shakespeare a été de son temps (1). » Un passage plus curieux encore est celui dans lequel il prétend que le *Don Juan*, cet ouvrage immortel de Mozart, a été bon pour son temps, mais qu'il a perdu sa signification de nos jours. « D'abord, dit-il, l'ouvrage a été » écrit en italien par le poëte, et maintenant on le joue en allemand! Il » était écouté par la génération pour laquelle il a été conçu. » Puis il ajoute cette remarque bouffonne : « L'acteur qui a joué originairement le rôle » de *Don Juan* avait les qualités nécessaires pour représenter ce person- » nage, et d'ailleurs il avait été dirigé par le poëte et par le compositeur; » mais en est-il de même aujourd'hui (lorsqu'on représente cet ou- » vrage) devant un public tout différent, préoccupé d'affaires de » bourse, et composé de conseillers privés de gouvernements; lors- » que enfin *l'acteur aime à jouer aux quilles, à boire de la bière, et* » *échappe ainsi à toute occasion de devenir infidèle à sa femme?* » (Page 23.) Mes lecteurs trouveront peut-être que voilà des raisons bien niaises pour arriver à la conclusion que le chef-d'œuvre de Mozart a perdu la plus grande partie de sa valeur et qu'il n'a plus aujourd'hui que celle *du papier* de la partition. Mais si Richard Wagner se montre assez faible dans ses arguments, il n'en fait pas moins une longue et rude guerre à l'art monumental. Le monumental! c'est, dans ses idées, l'obstacle opposé à toute innovation ; c'est, suivant l'expression de Voltaire, *l'infâme qu'il faut écraser!* Le respect, l'admiration des artistes et des connaisseurs pour certaines œuvres du génie, sont, à son avis, des liens qui garrottent notre intelligence et l'empêchent de comprendre les créations hardies de notre temps. Et voilà pourquoi l'existence même du génie qui a produit ces œuvres est combattue par lui ; voilà pourquoi il lui substitue l'esprit mécontent de ce qui existe. Son tempérament se révolte contre la réalité de cette faculté exceptionnelle dont certains individus seraient doués *par l'arbitraire de*

(1) Voir les n° 23 et 24.

(1) Der Shakespeare, der uns einzig etwas werth sein kann ist der immer neu schaffende Dichter, der zu jeder Zeit das ist, was Shakespeare zu seiner Zeit war. (*P. 13, note.*)

Dieu ou de la nature (sie nicht durch die Willkür Gottes oder der Natur in das Lebenge worfen werden)! La faculté de conception et d'invention n'est autre chose que le développement progressif de la force vitale accordée à tous, et que Wagner appelle *faculté communiste*. Si cette force vitale n'arrive à son développement que par exception, c'est qu'elle se détériore et s'étiole sous l'influence de la discipline de l'état, c'est-à-dire par l'éducation. Celui qui a le bonheur d'échapper à cette délétère influence conserve l'intégrité de sa force vitale, d'où sa faculté de conception : celui-là seul est capable des plus grandes choses. Vous voyez, mon cher lecteur, que nous voici en pleine école de M. Proudhon,

Dieu merci, nous voici débarrassés du génie et de ses œuvres ; nous avons secoué le joug du respect et de l'admiration que nous leur portions ; nous avons-même affranchi notre esprit de la chimère d'un beau absolu, idéal, qui échapperait aux outrages du temps, et qui serait senti par toutes les générations. Nous sommes donc parvenus à la situation dans laquelle M. Wagner voulait que nous fussions pour avoir l'aptitude à comprendre ses œuvres ! Mais non : il reste encore à nous guérir d'une lèpre qui gâte tout. Et quelle est cette lèpre? *La critique*, et surtout *la critique historique*, qui pose la base de ses analyses sur le *monumental*, ce cauchemar de M. Wagner, et qui a exercé sa malignité sur le *Hollandais volant* et sur *Tannhauser*. Ici vient se placer la deuxième déduction nécessaire de la maxime qui met au néant le beau en lui-même, indépendant des temps et des circonstances; car s'il n'y a plus de beau absolu, ses monuments s'écroulent avec lui ; et s'il n'y a plus de beau comme règle, plus de monuments comme exemples, la critique n'a plus de base; elle rentre dans la poussière, et les novateurs respirent. Je ne puis vous le cacher, mes chers collaborateurs, MM. Blanchard, Maurice Bourges, Kastner, et *tutti quanti* : Richard Wagner a pour nous des mépris dont vous serez fort humiliés, si vous n'êtes pourvus de la philosophie qui me fait persévérer dans ma placidité. Je ne sais ce qu'a dit la critique des productions de M. Wagner ; mais il faut qu'elle ait été bien osée et qu'elle l'ait blessé au cœur, car il la déclare dépourvue de toute intelligence, pour lui avoir opposé des règles qui ne sont pas les siennes. Il ne fait pas d'exception ; c'est la critique en masse qu'il proscrit, comme une des calamités de l'art actuel. Le faire vivre en paix avec elle, ce serait comme si l'on voulait donner une constitution sérieuse, une représentation nationale véritable, et les libertés de la presse, au gouvernement de l'empereur Soulouque.

On voit par ce qui précède que, pour se mettre au point de vu favorable à la conception du drame musical imaginé par Richard Wagner, il faut rompre avec les notions du beau absolu, du génie qui le réalise, de ses monuments, et de la théorie esthétique qu'on en aurait déduit. Supposons pour un instant que ces résultats sont obtenus, et voyons si l'auteur de *Tannhauser* et de *Lohengrin* atteint enfin sans obstacles le but vers lequel il aspire. Hélas ! non ; car, s'il ne trouve pas en son chemin l'art du passé, il y trouve celui du présent : *l'art de la mode*, comme il l'appelle ! Peut-être penserez-vous que si cet art a des déterminations différentes de celles du passé, c'est qu'il s'est trouvé des esprits mécontents qui ont fait de leur côté ce que Wagner fait du sien, et, conséquemment, qu'il doit y avoir sympathie entre eux. Mais, non : une différence radicale les sépare, ainsi qu'on va le voir.

Les poëtes dramatiques et les compositeurs de l'époque actuelle, suivant l'opinion de Wagner, ont pour but unique l'art sensuel, c'est-à-dire celui qui vise à produire des émotions agréables, à plaire, à caresser les penchants de la multitude ignorante, tandis que lui songe à réformer cet art, sans se préoccuper du plaisir qu'y pourront prendre les gens de cour et la bourgeoisie. Cette différence de détermination provient de ce que la force vitale qui se développe en faculté de conception est composée de deux principes, dont un est masculin et l'autre féminin. Si le principe mâle domine dans le développement de la faculté de conception, alors on arrive à l'énergique, au grand, et l'on voit se produire les symphonies de Beethoven ou bien le *Tannhauser* et le *Lohengrin*. Mais, par cela même que la conception est forte, elle reste obscure pour le vulgaire, et le temps seul peut initier celui-ci à l'intelligence de ses beautés vigoureuses. Si, au contraire, le principe féminin de la force vitale prend le dessus dans le développement de la faculté de conception, celle-ci n'arrive que jusqu'au sensuel, aux émotions qui tiennent plus de la sensibilité que de l'intelligence, et l'on voit se produire des choses telles, par exemple, que *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable* et les *Huguenots*, la *Muette de Portici* ou la *Juive*. Ces productions, faisant une large part à l'action des sens, sont à la portée du plus grand nombre, et, par cela même, tombent dans le domaine de la mode. On voit donc que les tendances de l'art du XIXe siècle, bien que différentes de celles du siècle précédent, n'ont pas de rapports avec celles de M. Wagner, et que les facultés créatrices des auteurs des ouvrages qui viennent d'être cités sont dans un ordre inférieur à celles de ce réformateur. Telles sont les conclusions auxquelles j'ai été conduit par la lecture de la préface qui me guide dans ce travail.

« Je n'ai point été compris, dit M. Wagner : ni le public, ni les critiques n'ont eu l'intelligence de mes œuvres et de mon but; le monumental et l'art de mode ont été mes obstacles; enfin, hormis le petit nombre de mes amis, personne n'a sympathisé avec mon sentiment. Quelles qu'eussent été mes espérances, j'ai dû reconnaître, après plusieurs expériences, que je n'ai rien à attendre de la génération actuelle: c'est pour l'avenir que je travaille. »

Je viens d'exposer les théories développées par Richard Wagner dans ses *Communications à ses amis*, sans y mêler de réflexions sur leur valeur, parce que j'ai voulu rendre aussi facile que je l'ai pu l'intelligence des principes sur lesquels reposent ces théories, dont la connaissance est indispensable pour comprendre l'analyse des drames et de la musique du réformateur. Arrivé au point où je suis, je pense que le moment est venu pour examiner la véritable signification des propositions singulières qu'on vient de lire; propositions qui, du reste, ne sont que des conséquences de l'esprit de révolte et de révolution qui agite en ce moment le monde, et menace l'existence de l'art aussi bien que celle de la société. Voyons donc quel est le degré de solidité des principes avancés par M. Wagner.

Le beau absolu, indépendant des temps et des lieux, est une chimère, et les œuvres des plus grands artistes, transportées dans des temps postérieurs à ceux de leur création, n'ont de valeur que comme manifestation de la puissance de conception de leurs auteurs. Le but de cette proposition est de faire considérer comme vaines les règles de proportions, de goût et de formes qu'on prétendrait tirer de la perfection de certaines œuvres de l'art. Ceci ne s'adresse pas seulement au drame, à la musique, mais à tout ce qu'ont produit la pensée et la main de l'homme depuis l'origine du monde. Poésie, philosophie, architecture, art statuaire, peinture, n'ont enfanté que des œuvres bonnes pour le temps qui les a vues naître, et condamnées, dès le moment de leur création, à ne représenter plus tard que la personnalité de ceux qui les avaient produites! Il n'y a plus qu'illusion pour le poëte et pour l'artiste, et tandis qu'ils aspirent à la postérité, c'est au néant qu'ils aboutissent, en tant qu'ils croient à la réalité de leurs œuvres! Courage, hommes d'élite! courage! Une belle carrière vous est ouverte! Evertuez-vous à tracer sur le sable du désert des siècles de belles pensées, afin que le vent de l'avenir les efface, et qu'il ne reste que votre nom dans les temps futurs, pour témoigner de votre impuissance à rien produire de durable! Mais non, ne croyez pas à la maxime qui dénie le droit d'existence à vos ouvrages, car elle se contredit elle-même. Wagner s'élève contre le despotisme des monuments de l'art qu'on veut lui faire subir, et déclare que la beauté qu'on leur attribue s'est anéantie dans le passage d'une époque à une autre. La contradiction est manifeste; car si le monument est là, ne fût-ce *qu'en papier*, et si ses beautés sont senties par ceux qui les donnent comme modèles, elles n'ont donc pas péri, et les objections qu'on tire contre elles de la différence des temps et des circonstances, loin d'atteindre le but qu'on

se propose, constatent au contraire que ces beautés sont de tous les temps, parce qu'elles sont l'expression idéale du sentiment du beau absolu que nous portons au fond de notre âme. Eh quoi! c'est un poëte, c'est un artiste, qui nie l'existence absolue du beau, et qui se fait un argument de cette négation dans un but de polémique? Que se propose-t-il donc dans ses œuvres? Oh! j'ai, moi, des arguments bien plus solides à opposer au scepticisme des instincts révolutionnaires de M. Wagner. Je pourrais d'abord invoquer ceux de la philosophie la plus élevée; mais j'ai traité naguère scientifiquement ces questions, et la *Gazette musicale* a reproduit mes leçons sur ce sujet; je ne répéterai donc pas ici ce que j'ai dit. Les arguments d'expérience ne me manquent pas, et ceux-là sont les plus puissants dans la discussion des faits. Or, j'ai tiré de la poussière des bibliothèques *de vieux papiers monumentaux*, et j'ai fait entendre dans mes *concerts historiques* et dans mes cours la voix des siècles passés. Un enthousiasme qui ne s'est jamais démenti depuis vingt ans a toujours accueilli ces reproductions de beautés naïves ou grandes que les transformations de l'art n'ont pu faire vieillir, parce que le beau idéal ne vieillit pas, et que la beauté matérielle seule disparaît sous la main du temps. Le beau absolu n'est donc pas une chimère, car il est inhérent à l'organisation de la nature humaine. Il ne se produit pas par imitation, mais par le concours de diverses facultés parmi lesquelles l'imagination tient le premier rang. Enfin, par cela même qu'il est le beau, c'est-à-dire l'expression la plus élevée et la plus pure du sentiment de l'homme, il est impérissable.

Je ne sais ce que M. Wagner a cru gagner pour son système négatif par la substitution de la force vitale au génie, comme principe de productions dans l'art. Qu'entend-il par la force vitale? Cette force ne réside véritablement que dans l'âme, principe de vie qui pense, sent et veut. Mais l'âme en laquelle se résument l'intelligence et le sentiment, c'est le génie lui-même lorsque l'imagination, qui est une de ses facultés, est douée d'une énergie plus grande que chez le commun des hommes. Wagner ne veut pas que cette faculté soit un don du hasard ou de la puissance souveraine de Dieu, qu'il qualifie d'*arbitraire*. Selon lui, la force vitale est la même chez tous les individus; c'est, suivant son expression, une faculté *communiste* ou pour parler plus exactement, *commune*. Si elle ne produit pas toujours de beaux résultats, c'est que la faculté de conception, qui en est le développement, est comprimée, et par degrés détruite sous l'influence de l'éducation. Il oublie que la plupart des hommes qui ne reçoivent aucune éducation sont des rustres, et que les hommes les plus éminents de la science et de l'art ont été soumis à un long enseignement. Lui-même, qui se vante d'avoir échappé *au malheur d'être éduqué*, ce que je ne mets pas en doute, avoue qu'il a passé par tous les degrés de l'imitation dans les premiers travaux, même de l'imitation de choses qui, plus tard, lui sont devenues antipathiques. Or, qu'est-ce que l'imitation si ce n'est une éducation véritable? Lors même qu'on l'abandonne pour se livrer à ses propres déterminations, on s'est instruit par elle. L'esprit révolutionnaire, qui rêve l'égalité absolue, ne veut pas qu'on lui oppose l'inégalité des facultés, éternel écueil de cette égalité impossible. De là ces théories communistes et socialistes, qui ne sont pas d'hier, mais que nous avons vu reproduire depuis peu sous différentes formes. Je ne suis pas étonné de trouver en M. Wagner des sympathies pour ces aberrations de l'esprit; mais je ne puis m'expliquer ce qu'il en peut tirer à l'appui de ses théories de l'art. Qu'on appelle *génie* ou *force vitale* le principe qui préside à la production des œuvres d'art, peu importe : on ne détruit pas pour cela le sentiment du beau absolu, parce qu'il est indestructible dans les âmes d'élite. A l'égard de la doctrine de l'égalité des facultés, elle ne vaut pas la peine d'être discutée. En l'accordant à M. Wagner, on ne lui fait pas un grand cadeau; car si tout le monde a la force vitale ou le génie, peu d'hommes en font usage; c'est donc comme si les autres ne l'avaient pas.

Il est un point cependant sur lequel je ne puis transiger avec l'auteur de *Tannhauser* : le principe qui préside à la production des œuvres d'art, il l'appelle *faculté de conception*; or, la faculté de conception, c'est l'intelligence, et l'intelligence est impuissante à produire seule le beau. C'est l'imagination qui invente, et celle-ci est aussi inséparable du sentiment que de l'intelligence. Il y a évidemment confusion dans l'esprit de M. Wagner à ce sujet; car il dit, dans un endroit de sa préface, qu'il a produit par le sentiment, et que ses critiques l'ont jugé par l'esprit; tandis que dans un autre passage, il parle de sa faculté de conception comme du principe de ses ouvrages. Confond-il donc le sentiment avec la faculté de conception, et met-il son cœur dans sa tête?

La confusion que je signale se manifeste d'une manière évidente dans l'opinion qu'a Wagner, que si ses ouvrages n'ont pas eu de succès, c'est qu'ils n'ont pas été compris par le public. Ce qui est produit par le sentiment n'a pas besoin d'être *compris*, il doit être *senti*. Il y a sans doute dans toute œuvre d'art certaines parties qui appartiennent à la conception, car, ainsi que je viens de le dire, l'imagination participe de l'intelligence et du sentiment; mais lorsque celui-ci a fourni sa part dans l'œuvre, la part de l'autre devient bientôt intelligible. C'est donc une erreur partagée par Wagner et par quelques autres artistes, dont les œuvres ne sont pas sympathiques aux masses, de se persuader que les ouvrages d'art sont des problèmes dont il faut chercher la solution. L'inspiration véritable n'est pas si bizarrement contournée qu'elle ne puisse être comprise sans effort de l'esprit. Malheur à la musique dont la signification reste environnée d'incertitude ou de dégoût après son audition! Tenez pour certain que l'imagination y a eu peu de part.

L'artiste incompris de son temps, ou qui du moins croit l'être, se réfugie dans l'avenir, car nous avons toujours besoin d'espérer en quelque chose. Je comprendrais donc sans peine que tout autre que Richard Wagner en appelât aux générations futures des injustices de ses contemporains; mais lui qui croit que les ouvrages ne sont faits que pour le temps où ils ont été faits et pour des circonstances données, comment peut-il se persuader que les siens vivront dans l'avenir? Il repousse le monumental, et lui-même veut en faire pour nos neveux! La contradiction ne peut être plus flagrante. Si je cherche à la concilier, je ne puis y parvenir qu'en supposant que Wagner est partisan de la doctrine du progrès dans l'art; doctrine qui ne soutient pas le plus léger examen, et que l'expérience repousse aussi bien que la véritable philosophie.

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

UN CONCOURS DE CHANT DANS LE DÉPARTEMENT DU NORD.

Le beau soleil de mai, qui, par exception, n'a pas fait mentir les poëtes cette année, m'avait donné des velléités champêtres. J'éprouvais un besoin impérieux de fuir la ville, d'aller respirer l'air pur des campagnes et me rafraîchir l'âme par la vue de la végétation printanière. Je formai le projet d'une excursion dans le département du Nord. Un convoi du chemin de fer me déposa à Lille, d'où je pris ma course pédestre, heureux d'échapper au joug de la vapeur, d'être libre dans mes allures, de m'appartenir enfin. Dût-on m'appliquer l'épithète de rétrograde, je déclare que, dans mon opinion, les chemins de fer ont détruit le charme des voyages. L'homme qui prend place dans le train d'un railway fait le sacrifice de sa personnalité; il abdique son libre arbitre; il dépose sa dignité. L'administration qui se charge de le transporter ne fait pas plus de cas de lui que d'un ballot de marchandise; il est mis au même rang que sa malle et son sac de nuit. On n'a pas encore imaginé de le revêtir d'un numéro; mais avec les progrès de ce qu'on appelle la civilisation, on ne peut manquer d'en venir là.

Au signal du coup de cloche, le voyageur s'est hâté de prendre sa place, la première venue, car au chemin de fer on ne peut retenir un coin, ainsi que cela se faisait au temps de la diligence. Le voilà installé; on part... on est parti. Tant pis pour les retardataires; la vapeur n'attend personne, impatiente qu'elle est d'employer sa force conte-

nue. Les arbres, les maisons glissent comme des fantômes le long des portières. Un site pittoresque se présente ; le voyageur s'apprête à en jouir. Soudain le convoi entre dans un tunnel, sous prétexte que les terrains accidentés le gênent. On circule dans une obscurité profonde; mais on a la satisfaction de savoir qu'au-dessus de soi sont de riches prairies et des coteaux verdoyants. Une ville intéressante, à laquelle se rattachent des souvenirs historiques, se présente sur la route qu'on parcourt. Il faut renoncer à la connaître. Le chemin de fer ne franchit pas plus volontiers les murs d'une cité que les flancs d'une colline. On se contente donc d'apercevoir de loin les silhouettes des plus hauts édifices se détachant sur l'azur du ciel. L'imagination, quand imagination il y a, est chargée du soin de compléter le tableau.

Le convoi du chemin de fer suit obstinément sa ligne droite inflexible. Avec lui, plus d'imprévu, si ce n'est quelque explosion ou quelque choc terrible qui vous envoie dans l'autre monde. Adieu les mille incidents de la route, les enfants qui jouent sur le seuil des chaumières, les villages traversés le soir, la forge qu'illuminent les étincelles jaillissant sous les coups répétés du marteau, le passage mystérieux du pont levis d'une place forte pendant la nuit, les haltes des relais, les discours mêlés de coups de fouet que le postillon adresse à ses chevaux pour stimuler leur ardeur, les côtes gravies à pied; adieu tout ce qui faisait le charme du voyage en diligence. Avec le chemin de fer, on part et l'on arrive. Le trajet est supprimé.

Pour quiconque veut voir le pays qu'il parcourt, il n'y a plus qu'une manière de voyager avec quelque agrément, c'est de voyager à pied. Les gens qui ont peur de la pluie et du soleil, du vent et de la poussière, ceux qui veulent tout régler méthodiquement apprécient peu les avantages de ce moyen de locomotion essentiellement primitif, je l'avoue. Qu'il est doux cependant de se sentir libre, de ne dépendre de rien, ni de personne, de cheminer à son aise le long des sentiers, de s'arrêter si l'on veut pour admirer un beau point de vue, de s'asseoir au bord d'une rivière si l'on en a la fantaisie, de cueillir en passant des fleurs dans les prés, de respirer à pleins poumons les suaves senteurs du bois dont on cotoie la lisière ! On marche au hasard, et comme on n'a pas d'itinéraire tracé d'avance, on est sûr de ne pas éprouver de mécompte. On arrivera toujours bien quelque part.

Je m'étais donc soustrait à la tyrannie du chemin de fer, et je goûtais dans toute sa plénitude le charme du voyage à pied. Vers le soir, j'entrai dans un bourg que ses habitants décoraient, non sans prétention et un peu arbitrairement, du nom de ville. Toute la population était en mouvement. C'était un samedi, et le lendemain était le jour de la fête communale, appelée *Kermesse* dans de certaines parties du département du Nord et *Ducasse* dans d'autres. Sur une place plantée d'arbres s'alignaient les boutiques de la foire. Les marchands profitaient des rayons du soleil couchant pour mettre la dernière main à leur étalage. Pendant ce temps-là, les charlatans débitaient, à grand renfort de mensonges emphatiques et avec l'aplomb qui les caractérise, des drogues d'une vertu infaillible; Jocrisse et Paillasse exécutaient une parade provocatrice à la porte d'un spectacle dont les pompes égalaient suivant eux, si elles ne les dépassaient, celles de l'Opéra; les faiseurs de friture parfumaient l'air des produits de leur industrie; des spéculateurs à la voix enrouée, qu'on aurait pu prendre pour des philanthropes désintéressés, criaient à haute voix les numéros d'une de ces loteries où tout le monde gagne, si ce n'est eux apparemment.

Ce mouvement, plus pittoresque, plus gai et surtout plus nouveau pour moi que celui d'une grande ville, me plut infiniment. A quoi bon aller plus loin ? Pourquoi ne m'arrêterais-je pas en cet endroit? Je n'ai pas, heureusement, retenu ma place pour telle ou telle station ; je n'appartiens pas à la vapeur; je suis mon maître et j'en profite.

A l'une des extrémités de la place je vois une auberge qui n'a pas l'apparence fastueuse des hôtels de nos cités, mais qui brille de cette propreté qu'offre la plus modeste habitation dans les provinces du Nord. Je me présente couvert de poussière, le sac sur le dos, le bâton du voyageur à la main, dans un équipage enfin à me faire éconduire, si je débarquais au sein de la moindre capitale, par tout hôte jaloux de l'honneur de sa maison. Ici l'on n'y regarde pas de si près. On m'accueille d'une façon hospitalière. Me voici installé dans une chambre dont l'ameublement est des plus simples, mais propre et riante, et d'où je puis jouir à mon aise du spectacle de la fête.

J'étais descendu dans la salle commune des voyageurs, et j'attendais qu'on me servît à dîner. Le propriétaire de l'hôtel s'y trouvait. Je le vis tirer d'une armoire une cage qu'il déposa sur la table et dans laquelle il introduisit les aliments destinés au petit prisonnier qu'elle contenait. Jamais je n'avais vu mettre un oiseau dans une armoire ; la place me parut singulièrement choisie, et je me hasardai à en faire l'observation à mon hôte. Il me répondit que c'était afin que son pinson, car c'était un pinson, fût en voix pour le concours du lendemain.

— Quel concours?

— Le concours de chant. Il paraît que monsieur est étranger, sans quoi il ne me ferait pas cette question.

— A la vérité; de plus, j'avoue que votre réponse ne me donne pas la solution du problème de cette cage et de cette armoire. Quel rapport y a-t-il entre un oiseau et le concours de chant dont vous me parlez?

— Ce rapport est tout simple : c'est un concours de chant d'oiseau, un concours de pinsons.

Je n'avais jamais entendu parler de luttes de ce genre. Je savais les habitants de la Flandre française, aussi bien que ceux de la Flandre belge, grands amateurs de concours de toute espèce : concours d'archers, d'arbalétriers et de carabiniers; concours au jeu de balle et au jeu de quilles; concours de musique d'harmonie et de chant d'ensemble; concours dramatique; concours pour le prix à décerner au plus grand mangeur, au plus intrépide buveur, au plus habile faiseur de grimaces; mais le concours de pinson m'était totalement inconnu. Je priai mon hôte de me donner quelques renseignements sur cette institution à l'égard de laquelle je confessai mon ignorance absolue. Il mit à me satisfaire un empressement qui me prouva que je l'avais appelé sur son terrain favori.

— Nous connaissons, me dit-il, deux espèces de pinsons dans le pays, le pinson ordinaire et le pinson des Ardennes. Le premier est plus petit que l'autre. C'est celui qui chante le mieux et qu'on élève pour les concours. Les pinsons sont grands amateurs de fruits; ils se tiennent dans les vergers; c'est là qu'on leur fait la chasse. On peut les prendre tout petits dans les nids et les élever à la brochette, mais ceux-ci ne deviennent jamais bons chanteurs. Pour faire des élèves distingués, il faut attendre qu'ils aient un an environ et les attraper au moyen de piéges.

— De quelle nature sont ces piéges?

— Vous avez un pinson chanteur dans une cage que vous déposez près d'un filet tendu sous les arbres d'un verger. Vous vous cachez derrière un pommier ou un poirier, n'importe, prêt à tirer la corde qui sert à fermer le filet. Le pinson captif chante; s'il s'en trouve un autre dans le voisinage, il ne manque pas de venir se percher sur la cage; vous faites jouer le filet, et le pinson est à vous. Ce n'est pas plus difficile que cela. Quand vous avez pris un pinson, vous pouvez retourner chez vous ; vous n'en attraperez pas deux le même jour.

— Pourquoi cela?

— C'est qu'il n'y a jamais deux pinsons dans un verger. Le premier occupant se regarde comme légitime propriétaire du jardin et des fruits qu'il renferme. S'il en survient un second, vous les verrez se battre jusqu'à ce que l'un des deux meure.

— Et quand on a pris un pinson, comment le prépare-t-on aux concours dont vous me parliez tout à l'heure? Comment fait-on son éducation de chanteur?

— On le met dans une petite cage semblable à celle-ci, me dit mon hôte en me montrant la cellule étroite et basse où s'agitait le petit prisonnier ; toutes ont la même forme. Huit jours après, quand il s'est accoutumé à sa captivité, on lui fait l'opération indispensable pour le

développement de son talent vocal : on l'aveugle en lui brûlant les yeux avec un fer rouge.

— Quelle barbarie ! m'écriai-je.

— On assure que cela ne lui fait pas de mal, continua imperturbablement mon interlocuteur sans paraître attacher grande importance au mouvement d'indignation qui m'était échappé. La preuve, c'est qu'à dater de ce moment, il chante mieux et plus que jamais. Ne connaissez-vous pas le proverbe : Gai comme pinson ?

Je ne sus trop d'abord que répondre à cet argument assez spécieux. Pourtant je fis remarquer à mon hôte qu'il serait difficile de décider du motif qui fait chanter le pinson aveuglé dans sa cage. Chante-t-il parce qu'il est gai, comme dit le proverbe, ou bien, au contraire, parce qu'il est triste et qu'il s'ennuie ? Le chant n'est pas toujours le signe d'un état de contentement. L'homme chante dans toutes les conditions : il chante quand il est heureux pour manifester sa joie, et quand il souffre moralement, pour oublier ses maux. Les amoureux chantent leur bonheur ou leur douloureux martyre, comme disaient les poëtes d'opéra du siècle dernier ; l'ouvrier chante en accomplissant son dur labeur ; le prisonnier chante dans son cachot ; on chante à l'occasion de tous les grands événements publics ; l'église a ses *Te Deum* et ses *De profundis* ; on chante aux funérailles de nos proches, et le chant fait couler nos larmes.

Mon hôte ne paraissait pas touché le moins du monde de mes réflexions philosophiques. Il continua :

— La preuve que cette opération, barbare suivant vous, ne leur fait pas de mal, c'est qu'elle n'en fait mourir aucun, quand elle est pratiquée avec soin et dextérité.

— Mais à quoi bon les rendre aveugles ?

— C'est que, dans les concours, la vue des étrangers les effaroucherait, tandis que, de cette manière, ils n'ont pas de distractions.

— Leur faut-il longtemps pour s'accoutumer à leur nouvel état et pour qu'ils soient aptes à figurer dans un concours ?

— Ils chantent dès qu'ils sont guéris ; mais ce n'est qu'au bout de quatre ou cinq ans qu'ils peuvent poser. Plus jeunes, ils n'ont pas de chances d'obtenir le prix ; ils sont toujours vaincus par les vieux. Pour préparer les pinsons novices à la lutte, on les place de temps en temps dans le voisinage d'autres plus exercés. On en réunit ainsi deux, puis trois, puis un plus grand nombre.

— Qu'entendez-vous par *poser ?* car vous venez, je crois, de vous servir de ce terme.

— Le pinson pose lorsque, étant placé à côté d'autres oiseaux de son espèce, il essaie de l'emporter sur ceux-ci en chantant plus fort et plus longtemps. Autant de fois qu'un pinson fait entendre son chant, autant de fois il pose.

— Ce chant est-il varié ?

— Assurément. L'organiste de notre endroit l'a noté en musique. Je le sais par cœur, et, pour peu que vous le désiriez, je vous mettrai à même d'en juger, puisque mon pinson, qui s'y prendrait bien mieux que moi, semble vouloir rester muet aujourd'hui.

Cela dit, mon hôte se mit en devoir de satisfaire un désir que je n'avais nullement exprimé. Il siffla d'un bout à l'autre le chant en question avec une telle perfection, que le pinson véritable, celui de la cage, lui fit immédiatement concurrence de la façon la plus énergique.

Pendant ce colloque, on avait servi mon dîner. Je m'attablai, décidé à lui faire honneur ; car la nature, qui ne perd jamais ses droits, me rappelait sa toute-puissance par un appétit qu'avait aiguisé une longue marche. La monographie du pinson chanteur dont je venais d'être régalé par un discoureur complaisant, si intéressante qu'elle fût, n'avait pas le don de faire prendre à mon estomac le change sur la prosaïque réalité de ses besoins. Mon repas terminé, et tandis que j'aspirais les bouffées d'un cigare de contrebande, l'hôte s'approcha et me demanda si j'étais curieux d'assister aux préparatifs du concours du lendemain. N'ayant rien de mieux à faire, je mis volontiers à profit cette occasion de compléter mon instruction ornithologique. Nous nous dirigeâmes vers le lieu désigné pour l'assaut.

Tandis que nous nous acheminions vers l'une des extrémités du bourg, je veux dire de la ville, où les éleveurs de pinsons se réunissaient d'habitude, mon conducteur acheva de me donner quelques indications relativement aux soins que réclament les virtuoses ailés sur lesquels allait bientôt se fixer l'attention générale. Nous arrivâmes ainsi à un cabaret situé en plein champ, auquel était attenant un mur d'environ vingt mètres de long qui servait de clôture à un jardin public. Les oiseleurs y étaient en nombre ; autour d'eux s'était formé un cercle d'amateurs. Tout en buvant force verres de bière, car rien n'altère comme la discussion, on réglait les conditions du prochain combat, on en supputait les chances, des paris s'engageaient, et pour d'assez grosses sommes. Parmi les concurrents, il y en avait de préférés, comme aux courses de chevaux ; on spéculait sur leur renommée, et cependant la palme pouvait échoir à quelque obscur jouteur. Mon hôte, connu pour un des éleveurs les plus experts de la contrée, fut accueilli par des marques unanimes de déférence. On s'en rapporta à son expérience pour les dernières dispositions à prendre.

La première mesure mise aux voix fut la nomination des juges du concours. Le nom de mon hôte fut celui qui réunit le plus grand nombre de suffrages ; vinrent ensuite ceux de l'organiste de l'église paroissiale et du chef de musique de la garde nationale, auxquels on joignit des amateurs connus qui n'avaient pas cette fois d'intérêts engagés. On tira ensuite au sort les places qui seraient occupées par les concurrents. C'était, comme on me l'expliqua, une opération de la plus haute importance, et je pus m'en convaincre par le vif intérêt qu'y prirent les oiseleurs. Voici ce que j'appris à cet égard : à un mètre du mur attenant au cabaret devant lequel nous étions réunis, était une rangée de chaises assez largement espacées. Sur chacune de ces chaises devait être placée la cage d'un pinson ; toutes portaient un numéro correspondant à l'un de ceux que le sort allait répartir entre les propriétaires d'oiseaux chanteurs. La distribution des places, réglée par l'aveugle hasard, peut exercer une grande influence sur les résultats du concours. Les chaises du centre sont beaucoup plus favorables que celles des extrémités. Semblable à d'autres oiseaux et aussi à certains hommes fort déplaisants dans une conversation générale, le pinson est ainsi fait, que plus il entend chanter, plus il chante. Il s'efforce de dominer de sa voix celle de ses voisins et mourrait à la peine, plutôt que de céder sur ce point. Les pinsons placés au centre de la ligne ont des voisins qui les excitent à *poser* ; ceux des extrémités, n'étant stimulés que d'un seul côté, sont moins portés à s'égosiller ; ils se reposent de temps en temps et laissent leurs compétiteurs plus animés prendre l'avance.

Le jury nommé, les places des concurrents tirées au sort, on se retira en prenant rendez-vous pour le lendemain. Je me promis bien de ne pas arriver un des derniers à une solennité musicale d'un genre si nouveau pour moi, et je me tins parole. Or il y avait quelque mérite à cela, car les concours de pinsons ont lieu entre cinq et six heures du matin. On aurait pu mieux consulter les convenances des auditeurs : mais ne fallait-il pas songer d'abord à celles des exécutants ? On a reconnu que ceux-ci sont plus en voix et plus en force dans la première partie de la matinée. Je me levai donc dès l'aube ou à peu près. Mon hôte s'était déjà dirigé vers le lieu de la fête ; on en était aux derniers préliminaires quand j'y parvins seul et sans guide, ce qui n'était pas difficile, vu le peu d'étendue de la localité. Sur chaque chaise était une cage de pinson ; auprès se tenait un des juges ayant à la main une règle plate sur laquelle son office est de marquer d'un trait à la craie chaque chant de l'oiseau qu'il épie. Le chant qui s'arrête à mi-chemin, qui ne se compose pas du prélude, du roulement et de la finale, qui n'est pas complet en un mot, ne doit pas être marqué. Derrière chaque marqueur il se trouve un second juge chargé de contrôler l'exactitude de ses opérations.

Les pinsons n'avaient pas attendu le signal des autorités pour se

faire entendre. Ils sifflaient depuis longtemps à l'envi, quand le président du jury proclama le concours ouvert ; mais alors seulement les marqueurs firent leur office. L'auditoire observa un religieux silence. Ce ramage d'oiseaux, par une riante matinée du printemps, me parut d'abord agréable. Au bout d'un quart d'heure, je le trouvai monotone. L'heure écoulée, il m'était insupportable. Cependant je tins bon jusqu'à la fin. Une heure est la durée fixée pour les concours. A un signe fait par le chef du jury, les mains des marqueurs s'arrêtèrent toutes à la fois.

Il restait une opération à faire, c'était d'additionner les lignes tracées à la craie sur les règles. Leur nombre variait considérablement. Les vieux pinsons avaient, comme de coutume, vaincu leurs jeunes émules. Il restait à ceux-ci l'espoir de triompher à leur tour quand l'âge et l'expérience auraient mûri leur talent. Il fut constaté que le pinson auquel fut adjugé le prix avait posé *six cent soixante fois* dans l'espace d'une heure.

On avait amené des concurrents de points éloignés du département du Nord et de celui du Pas-de-Calais. Il en était venu de Belgique. Celui auquel échut cette fois la palme du vainqueur était d'Armentières. Les amateurs de sa localité témoins de son succès firent entendre de vifs applaudissements quand on publia le résultat du concours. Des pigeons furent lâchés pour porter au pays cette bonne nouvelle dont tout Armentières allait se réjouir. Jamais on n'avait fait une plus juste application de leur instinct voyageur, puisqu'il s'agissait de célébrer la gloire de la gent ailée représentée par le pinson couronné.

Une certaine agitation suivit la proclamation du lauréat. On s'occupa de régler les paris. Il y eut comme toujours, en pareil cas, des satisfait et des mécontents. Ensuite, des marchés furent conclus ; quelques-uns des pinsons qui avaient le mieux figuré dans la lutte se vendirent forts cher. Il en est qui atteignirent le prix de deux cents francs.

Je rentrai à mon hôtel assez fatigué de la cérémonie dont je venais d'être témoin, dégoûté pour longtemps du chant des oiseaux civilisés, et décidé à faire part aux lecteurs de la *Gazette musicale*, avec l'agrément de son rédacteur en chef, des particularités d'un concours de pinsons.

EDOUARD FÉTIS.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Freischütz*, suivi du *Diable à quatre*.

*** Une indisposition de Chapuis a empêché de donner le *Juif errant* pendant toute la semaine. Mais Gueymard achevait d'apprendre le rôle de Léon, et la vingt et unième représentation de l'ouvrage en vogue est annoncée pour mercredi prochain.

*** Deux belles représentations des *Huguenots* ont eu lieu lundi et vendredi. La foule s'y est portée avec un empressement qui n'a pas besoin d'être expliqué. Gueymard, revenu de Londres, a fait sa rentrée par le rôle de Raoul, dans lequel il déploie des qualités supérieures. Au quatrième acte il a passionné la salle entière dans la grande scène avec Mlle Poinsot, qui chante et joue avec beaucoup d'éclat le rôle de Valentine. Mme Laborde rentrait aussi par le rôle de Marguerite, et son talent de cantatrice brillante en a fait valoir toutes les beautés. Obin, Brémont, Marié et Fleury ont eu leur part du succès.

*** Mercredi dernier, le *Freischütz* et le *Vert-Vert* composaient le spectacle.

*** Rien de moins fondé que le bruit d'une traduction du *Camp de Silésie*, préparée par Meyerbeer en société avec M. Scribe, sous le titre de *Vieika*.

*** *Galathée*, l'*Irato* et le *Farfadet* occupent trois fois par semaine l'affice de l'Opéra-Comique. Les *Porcherons* et le *Songe d'une nuit d'été* ont défrayé les autres jours avec les *Voitures versées* et *Madelon*. La salle n'a jamais cessé d'être remplie.

*** A la dernière représentation du *Carillonneur de Bruges*, Mlle Wertheimber a repris le rôle de Béatrix, dont Mme Meyer-Meillet avait, du reste, fort bien rempli l'intérim.

*** C'est Delaunay qui joue maintenant dans *le Farfadet* d'Adolphe Adam, et l'ouvrage est toujours représenté avec un égal succès.

*** La *Poupée de Nuremberg* continue son tour de France. A Nantes, on l'applaudit comme à Paris.

*** *Ulysse*, tragédie en cinq actes, avec des chœurs, dont la musique est de M. Gounod, a été représentée vendredi dernier au Théâtre-Français. Nous parlerons de cette œuvre remarquable à tous égards.

*** La recette des divers spectacles, concerts et curiosités, pendant le mois de mai, a produit une somme totale de 1,018,584 fr. 49 c. Celle du mois précédent n'avait été que de 935,260 fr. 88 c.

*** Notre collaborateur Hector Berlioz est de retour à Paris.

*** Aujourd'hui dimanche, il y aura exercice dramatique et lyrique au Conservatoire de musique et de déclamation. Le programme se compose ainsi qu'il suit : 1° ouverture des *Deux aveugles de Tolède*, de Méhul ; 2° les *Précieuses ridicules*, de Molière, jouées par MM. Tuchmann, Buthiau, Lesage, Mlles Valérie, Arrène et Blum ; 3° *Joconde*, d'Etienne et Nicolo, joué par MM. Sapin, Crémers, Faure, Shannon, Boulanger, Laurent, Mlles Geismar, Dhélens et Boulart.

*** L'examen semestriel du Conservatoire finira jeudi prochain. Le concours de chant sera cette année plus nombreux que jamais, surtout pour les élèves du sexe masculin. Il n'y aura pas moins de 24 hommes et de 26 femmes : en tout, 50 élèves. L'année dernière, il n'y avait que 13 hommes et 24 femmes : en tout, 37.

*** L'inspection des écoles succursales va commencer immédiatement. L'importance de cette mesure s'accroît encore cette année de la nécessité d'établir sur un pied nouveau les rapports des succursales avec la métropole. Le gouvernement en a fourni les moyens, en accordant des fonds supplémentaires aux quatre écoles de Toulouse, Marseille, Lille et Metz. Il n'est pas douteux que les autorités locales ne s'empressent de seconder ses vues de tout leur pouvoir.

*** Le succès d'Emile Prudent à Londres est toujours le même. Au concert de Mlle Anichini, le *Réveil des Fées* a encore été bissé avec transport.

*** M. Georges Kastner, qui a déjà reçu, il y a quelques années, de S. M Frédéric-Guillaume IV, roi de Prusse, la médaille d'or pour les arts et les sciences, vient d'obtenir du même souverain, pour son bel ouvrage historique, philosophique, littéraire et musical intitulé *les Danses des Morts*, la décoration de l'ordre royal de l'Aigle-Rouge de troisième classe, distinction qui correspond au grade de officier de la Légion-d'Honneur en France.

*** La jeune et charmante chanteuse, Jetty de Treffz, vient d'accepter un engagement pour l'Amérique, à raison de 30,000 dollars par an.

*** Mme Rudersdorf-Kuchenmeister obtient de brillants succès à Posen, au théâtre et dans les concerts. C'est dans les *Cantatrici villane* et la *Fille du régiment*, qu'elle a été le plus applaudie. Elle a dû jouer ce dernier opéra trois fois de suite.

*** Nous avons déjà fait connaître à nos lecteurs un recueil sérieux de musique sacrée dirigé par M. J. Régnier, auteur du livre de l'*Orgue*. Ce recueil intitulé *le Chœur*, alimenté et répandu par une société fondée à Nancy, en est à sa cinquième année. Nous le recommandons aux amateurs des chefs-d'œuvre classiques, tels que ceux de Palestrina, Arcadelt, Orlando, Bach, Rinck, Marcello, Lachner, Baini, etc., etc.

*** Un concert donné lundi dernier au théâtre de Versailles a réuni la plus brillante société de cette ville. Cette séance, musicale et dramatique en même temps, avait, il est vrai, de puissants éléments de succès. La bénéficiaire de la solennité artistique en question était Mme Steiner-Beaucé, sœur de la *prima donna* du théâtre de l'Opéra-Comique, Mme Ugalde, qui a prêté le concours de son talent à Mme Steiner-Beaucé, cantatrice dramatique elle-même. On cite, au nombre des séductions de ce charmant concert, le jeu fin, délicat, énergique et brillant de Mlle Graever sur le piano : elle a dit la *Lucie* de Prudent, le morceau si difficile de *Guillaume Tell* par Liszt, et l'une des jolies bagatelles de Gottschalk, avec cette prestesse de main, cette netteté, cette variété de style qui distingue la jeune et habile pianiste hollandaise. Mieux inspirée que la plupart de nos virtuoses à réputations européennes, Mlle Graever a préféré les suffrages des vrais amateurs de nos sociétés les plus distinguées de Paris aux éventualités de la saison des concerts de Londres.

*** Le dimanche 27 juin prochain doit avoir lieu, à Meaux, en présence d'un jury composé de hautes sommités musicales, le second concours annuel entre les sociétés chorales et les musiques d'harmonie du département de Seine-et-Marne et des départements voisins. Cette solennité promet d'être des plus brillantes ; presque toutes les sociétés chorales de Paris doivent y prendre part La lutte sera vive et animée ; partout on travaille avec cet esprit d'émulation et de rivalité, dont l'heureuse influence double les forces et multiplie les facultés. On ne saurait accueillir avec trop d'empressement cette œuvre de propagande musicale. Elle est évidemment un des plus sûrs moyens d'instruction et d'éducation qu'il soit possible d'imaginer, une source intarissable de joies honnêtes et de nobles récréations.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nîmes*. — Les adieux de la troupe d'opéra ont eu lieu dans le *Prophète*. M. Marioz (Jean de Leyde), le ténor à la voix puissante, et Mlle Elmire, la cantatrice aimée, ont été couverts de bravos. Mme Lafont, première chanteuse du théâtre de Toulouse, a donné une représentation du *Prophète*. Le public lui a prouvé, en l'accueillant avec enthousiasme, que la remarquable artiste n'est pas de celles qu'on oublie.

*** *Rouen*. — Nous avons déjà signalé le progrès que fait dans cette ville l'art de la musique religieuse, grâce à la protection que lui accorde le vénérable prélat qui a la direction spirituelle du diocèse. Le maître de chapelle de la cathédrale, M Ch. Vervoitte, dont le talent se produit dans toutes les solennités où l'Eglise appelle les arts à seconder les magnificences du culte, ne concentre pas son zèle dans la limite de notre ville ; il se fait l'apôtre de la bonne musique dans les localités environnantes ; il est partout le propagateur des bonnes méthodes d'enseignement choral. Ainsi on l'a vu il y a quelques jours diriger, à la Société philharmonique

de Dieppe, l'exécution de plusieurs de ses compositions dont les dames et les sociétaires s'étaient faits les interprètes, et de ce concert, dont les virtuoses étaient tous gens du monde, M. Vervoitte a passé à une séance musicale dont les interprètes étaient soixante pauvres enfants formant la classe chorale de l'institution des Frères des écoles chrétiennes. M. le maître de chapelle de la métropole a fait subir à ces jeunes exécutants un examen dont le résultat a été des plus satisfaisants. Mgr l'archevêque, dont chacun connaît le goût artistique, voit ainsi s'étendre dans tout son diocèse l'heureuse impulsion qu'il a donnée dans sa cathédrale, et de tous côtés le sentiment de la musique sacrée se révèle et donne à la prière un charme auquel les plus indifférents en matière de religion ne restent pas insensibles.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 18 juin. — Le sixième, et peut-être le plus brillant des concerts de la nouvelle Société philharmonique, a terminé heureusement la série de ses travaux pour la saison. Les dépenses préliminaires de pareilles entreprises doivent être naturellement très-considérables, et sous ce rapport, les directeurs de la nouvelle Société se sont exécutés avec la plus entière libéralité. Ainsi le manque de répétitions suffisantes a toujours été jusqu'ici la véritable cause de l'infériorité d'exécution des sociétés musicales de Londres; mais la nouvelle Société a résolu de commencer la réforme, et, pour en citer un exemple, la symphonie avec chœurs n'a pas été répétée moins de six fois avant d'être exécutée en public, Berlioz déployant toute son énergie et son talent pour organiser la magnifique interprétation que nous avons eu enfin le bonheur d'entendre. Aussi le triomphe artistique a été grand. De quinzaine en quinzaine, des auditoires enthousiasmés ont rempli la vaste salle d'Exeter-Hall pour entendre une musique à la fois nouvelle et classique, une musique jusqu'ici peu connue, sinon des amateurs qui suivent les progrès de l'art sur le continent. L'exécution de la symphonie avec chœurs est certainement la meilleure qui ait jamais été produite en Angleterre, et, en même temps, le génie de Berlioz a obtenu, avec sa merveilleuse composition de *Faust*, un succès plus grand encore et plus enthousiaste que celui qui avait accueilli sa symphonie de *Roméo et Juliette*. Ces fragments de *Faust*, ont été le plus grand événement du sixième concert, et ils étaient suivis de la *Marche hongroise*, qui a soulevé tout l'auditoire, et qu'on a redemandée à grands cris. A la fin du concert, le compositeur lui-même a été rappelé plusieurs fois. — Au théâtre de Sa Majesté, Sophie Cruvelli et Mme de la Grange se partagent toujours le premier rang. Il y a peu de temps, la dernière a fait réellement *furore* en chantant une mazurka de Schulhoff. Jamais la vocalisation n'avait été portée à un degré d'audace et d'agilité si extraordinaire. Dans un concert donné par la reine, en présence de toute la cour, Sophie Cruvelli n'est arrivée qu'une heure après les autres artistes. L'ordre du programme avait dû être interverti. Il fallait que l'artiste passât devant la reine pour se rendre à son poste. L'artiste s'est inclinée profondément, et la reine s'est contentée de sourire. Autrefois l'affaire n'eût pas fini ainsi. — Au théâtre de Covent-Garden, il est toujours question du *Pietro il Grande*, l'opéra de Jullien; mais on le réserve, dit-on, pour l'époque où la saison touchant à sa fin commence à se ralentir et a besoin d'un coup de fouet vigoureux. Jullien a remis le voyage qu'il devait faire cette année en Amérique pour ne s'occuper que de son opéra. — La reine et le prince Albert assistaient le 16 de ce mois à la représentation de *Don Carlos* au Théâtre-Allemand. Dans une loge se trouvaient Jenny Lind et M. Goldschmidt, son mari, qui ne cessaient d'attirer l'attention. Le cri de *vive Jenny Lind*! accompagné d'applaudissements, s'est fait entendre sur plusieurs points du parterre, mais il a été réprimé sur-le-champ, l'étiquette interdisant toute manifestation dont Sa Majesté n'a pas donné le signal. Les directeurs des deux théâtres italiens de Londres et plusieurs entrepreneurs de concert ont proposé à Jenny Lind les plus brillants engagements, mais la célèbre artiste a refusé, en disant que sa santé exigeait un repos absolu. On annonce que Jenny Lind s'embarquera prochainement pour Gothembourg, d'où elle se rendra à Stockholm dans le sein de sa famille.

*** *Berlin*. — Au théâtre Friederich-Wilhelmstadt, la reprise du *Maçon*, d'Auber, a fait le plus grand plaisir. Cette charmante partition a été vivement applaudie. Une solennité commémorative a eu lieu à l'Académie de chant en l'honneur de feu le lieutenant-général de Unruh; on y a exécuté un choral de Séb. Bach, le *Requiem* de Jomelli, plusieurs compositions du défunt. Cette solennité, qui a produit un grand effet, s'est terminée par un choral de Graun.

*** *Munich*. — Mme Sontag a donné, le 6 juin, son dernier concert au profit des pauvres. Des artistes et des amateurs ont voulu fêter l'illustre cantatrice d'une manière digne d'elle. Au moment de lui faire eurs adieux au nom du public bavarois, ils l'ont entourée et ont chanté en chœur une ode composée, il y a déjà plusieurs années, en son honneur. Mme Sontag a été vivement émue en reconnaissant dans cette ode des vers composés pour elle par le roi actuel de Bavière, Maximilien II, lorsqu'il n'était encore que prince royal et se trouvait à l'Université de Berlin, aux jours des premiers triomphes de la jeune artiste.

*** *Clèves*. — Le festival du Bas-Rhin, auquel concourent les liedertafel des Pays-Bas et de la Prusse rhénane, aura lieu cette année dans cette ville.

*** *Pesth*. — Mlle Liebhardt a chanté trois fois au Théâtre-National; les principaux rôles de *Martha* et de *Hungady Laszlo*, opéra de M. Erkel, ont été pour la jeune cantatrice l'occasion de véritables triomphes.

*** *Gênes*. — M. Angelo-Mariani prend décidément la direction du théâtre *Carlo Felice*. Il a débuté par *Robert-le-Diable*, de manière à nous faire espérer qu'on devra au nouveau directeur la restauration de l'art musical en Italie.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Une place d'alto est vacante dans l'orchestre de l'Académie de musique. Un concours aura lieu le samedi 26 de ce mois, à midi. MM. les artistes qui désirent y prendre part, sont priés de se faire inscrire au secrétariat de l'administration de l'Académie de musique, rue Drouot, 5.

— Nous croyons devoir recommander aux mères de famille les cours d'instruction pour les jeunes personnes dirigés par Mme Jaccaz, rue Saint-Georges, 43. Trois cours, formant chacune deux divisions, offrent à tous les âges, depuis quatre ans jusqu'à dix-sept, une éducation graduée et complète. Les parents sont invités à assister aux leçons que reçoivent leurs enfants. Le prix se traite de gré à gré avec leurs familles.

— Mgr l'archevêque de Bordeaux, nos seigneurs les évêques de Versailles, de Mende, d'Évreux, de Luçon, de Pamiers, d'Ajaccio, d'Hétalonie, de Bourges, de Montpellier et de Beauvais, Noyon et Senlis, viennent d'approuver, par des lettres particulières, les harmonies sacrées du chevalier Gaston d'Albano, publiées sous le titre : *Les Femmes de la sainte Bible*.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

LE CHOEUR

Collection périodique des meilleures pièces de musique d'église, pour les voix et l'orgue.

Six numéros par an.

Envoyer un mandat de 6 fr. 50 sur la Poste, à M. REGNIER, secrétaire de la Société de musique religieuse, à Nancy.

EN VENTE :

CHEZ BRANDUS ET Cie, 103, RUE RICHELIEU,

SEPT AIRS DE BALLET ET UNE MARCHE TRIOMPHALE

DU

JUIF ERRANT

DE F. HALÉVY,

Arrangés pour le piano par HENRI POTIER.

N° 1. Pas des Esclaves	4 50	N° 5. La Ronde	4 50
2. Pas des Voiles	4 50	6. La Reine des abeilles	4 50
3. Le Bourdonnement	4 50	7. La Recherche	4 50
4. Le Berger Aristée	4 50	8. Marche triomphale	2 50

EN VENTE,

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

Deux compositions nouvelles

DE

RICHARD MULDER

Pour le Piano sur le

JUIF ERRANT

Op. 23. — CAPRICE GUERRIER. . . . . 9 »

Op. 24. — ANDANTE DE CONCERT. . . . . 5 »

MANUEL GÉNÉRAL

DE

MUSIQUE MILITAIRE

A l'usage des armées françaises,

COMPRENANT :

1° L'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours;

2° La nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845;

3° La description et la figure des instruments de M. Adolphe Sax;

4° Quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire.

PAR

GEORGES KASTNER.

PRIX : 25 FR. NET.

LES DANSES DES MORTS

Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger, accompagnées de

ACCOMPAGNÉES DE

LA DANSE MACABRE

Grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Edouard THIERRY,

ET D'UNE SUITE DE PLANCHES REPRÉSENTANT DES SUJETS TIRÉS D'ANCIENNES DANSES DES MORTS,

PAR

GEORGES KASTNER

PRIX : 25 FRANCS NET.

Il a été tiré de cet ouvrage vingt exemplaires sur vélin numérotés,

PRIX DE CHAQUE EXEMPLAIRE : 50 FRANCS.

SCHOTTISCH DU BERGER

SUR LE

JUIF ERRANT

De F. HALÉVY,

POUR LE PIANO PAR

J. PASDELOUP

PRIX : 4 FR.

POLKA DES ABEILLES

SUR LE

JUIF ERRANT

De F. HALÉVY,

POUR LE PIANO PAR

E. ETTLING

PRIX : 4 FR.

REDOWA POUR LE PIANO

SUR LE

JUIF ERRANT

De F. HALÉVY

PAR

A. SUBLET DE LENONCOURT.

QUADRILLE DE SALON

POUR LE PIANO SUR LE

JUIF ERRANT

DE F. HALÉVY

PAR

A. SUBLET DE LENONCOURT

C. V. DE BÉRIOT FILS.

Op. 1. — **Etude-Caprice** pour le piano . . . . . 5 »

Op. 2. — **Grande Valse** pour le piano. . . . . 6 »

HENRI ROSELLEN

FANTAISIE POUR LE PIANO

SUR LA

POUPÉE DE NUREMBERG

DE AD. ADAM.

Op. 135. — PRIX : 9 FR.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 26. | 27 Juin 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchère, 193, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Petersbourg. Behzard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Richard Wagner (4e article), par **Fétis** père. — Théâtre-Français, *Ulysse*, tragédie de M. Ponsard, avec chœurs et musique de M. Charles Gounod, par **Maurice Bourges**. — Conservatoire national de musique et de déclamation, exercice des élèves, les *Précieuses ridicules* et *Joconde*. — Concours de chant d'ensemble à Lille. — Nouvelles et annonces.

RICHARD WAGNER.

Sa vie. — Son système de rénovation de l'opéra. — Ses œuvres comme poète et comme musicien. — Son parti en Allemagne. — Appréciation de la valeur de ses idées.

(Quatrième article.) (1).

Ainsi que la plupart des individus doués de cet esprit mécontent de toutes choses, considéré par Wagner comme la source de l'invention, cet artiste s'était épris de lui-même dès sa première jeunesse. Il n'avait rien produit encore, et déjà il était plein de confiance en ses facultés créatrices. Ses *Communications à ses amis* ne permettent aucun doute à cet égard. Il paraît néanmoins difficile de concilier cet énergique instinct de la personnalité avec le penchant à l'imitation qui dirigea Wagner dans ses premiers travaux, et qui même persistait encore au commencement de son séjour à Paris. D'abord ce furent les symphonies de Beethoven qui lui parurent le type du beau par excellence, car alors ses progrès ne l'avaient pas encore conduit à la négation de ce type. Il fit donc, à l'imitation de Beethoven, des ouvertures, une symphonie, des sonates et d'autres morceaux de musique instrumentale. Puis Weber, et Marschner même, devinrent ses modèles pour la musique dramatique, et ses premiers essais dans ce genre tendirent à l'imitation de leur style. Puis certaines formes de la musique italienne exercèrent à leur tour une influence momentanée sur l'esprit du jeune artiste. Enfin, lorsqu'il arriva à Paris, Wagner se passionna un moment pour l'opéra français, auquel il a voué plus tard le plus profond mépris, et l'on voit clairement qu'il n'aurait point alors dédaigné de lui emprunter quelque chose. Il est donc évident qu'il se cherchait encore lui-même longtemps après que sa confiance dans ses propres forces eut pris tout son développement. Wagner le reconnaît, et c'est pour cela qu'il ne veut pas qu'on tienne compte de ses premiers essais. C'est à son opéra de *Rienzi* que commence véritablement sa carrière, quoiqu'il eût auparavant donné au Conservatoire de Paris un échantillon caractéristique de sa conception de l'art dans une ouverture de *Faust*, dont se souviennent encore les artistes qui composent l'orchestre de la Société des concerts. *Rienzi* est donc le point de départ du talent de Wagner qui mérite de fixer notre attention, et nous ne remonterons pas au-delà.

Il est néanmoins une considération qui n'est pas dépourvue d'intérêt et qui doit nous arrêter un instant, à savoir, que, dès l'âge de vingt ans, l'imagination de Wagner ne s'occupe de la musique qu'au point de vue de la poésie. Nous le voyons toujours et partout occupé de la recherche d'un sujet de drame ou d'opéra, ou arrivant à l'exaltation lorsqu'il en trace le plan, tandis qu'il garde un silence à peu près absolu à l'égard de ses tendances concernant les modifications de la mélodie, du rhythme, de l'harmonie et de la forme dans le développement des idées. Il ne se dévoile à cet égard que dans ce qu'il dit de *Lohengrin* et d'un dernier ouvrage encore inconnu dont je parlerai tout à l'heure; mais là même se manifeste jusqu'à l'évidence la domination de la poésie sur la musique dans les conceptions dramatiques de Richard Wagner. Au surplus, lui-même s'en explique catégoriquement dans ce passage des *Communications* (page 25) : « Je parle d'abord des poésies, » parce qu'en elles, non-seulement le rapport de mon art avec ma vie » est mis en évidence, mais aussi parce que je dois vous expliquer » pourquoi mes compositions musicales d'opéras sont les conséquences » nécessaires de ces mêmes poésies (1). »

A quinze ans, Wagner écrit des drames et ne s'occupe pas de musique ; puis, l'audition de la symphonie pastorale de Beethoven lui inspire l'idée d'une *comédie champêtre*. Plus tard, le *Freischütz*, de Weber, et le *Vampire*, de Marschner, lui révèlent son penchant pour l'opéra; mais ce penchant ne se manifeste que par le canevas d'une pièce féerique qu'il tire d'une nouvelle de Gozzi ; enfin, la lecture d'un drame de Shakespeare lui fournit la donnée de la *Défense de l'Amour*. Il donne de longues analyses de ces ouvrages au point de vue du développement littéraire du sujet; mais de la musique, pas un mot. En parlant de cette dernière production, il nous apprend seulement que la musique avait été écrite à l'imitation des formes de la musique française, sans objet déterminé, et qu'il l'ajusta ensuite sur les paroles. Il paraît que l'imitation n'avait pas été très-adroite ; car les opéras français jouissent depuis longtemps de la vogue sur les théâtres de l'Allemagne, et l'ouvrage de Wagner tomba tout à plat à la première et seule représentation. Peu de temps après, il écrit le poëme d'un grand opéra et l'envoie à Scribe, dans l'espoir que ce fécond et spirituel auteur l'arrangera pour la scène française ; mais il n'en reçoit pas de réponse. Arrivé à Riga, il s'y occupe encore de la partie littéraire d'un opéra comique dont il tire le sujet des *Mille et une Nuits*; puis il conçoit le plan de *Rienzi*, et écrit la poésie des deux premiers actes. Le héros de cet ouvrage devait exciter sa sympathie. On sait que Colas Rienzi, ou Rienzo, fils d'un cabaretier de Rome, se saisit, en 1341, de la puissance souveraine dans cette ville par l'effet de son éloquence sur le peuple, et pendant que le siége de la papauté était à Avignon ;

(1) Voir les n° 23, 24 et 25.

(1) Ich spreche zunaechst von den Dichtungen, weil in ihnen nicht nur das Band meiner Kunst mit meinem Leben am offensten vorliegt, sondern auch weil ich an ihnen deutlich zu machen habe, dass meine musikalische Ausführung, meine Opernkompositionsweise, eben aus dem Wesen dieser Dichtungen sich bedang.

mais qu'il finit par s'aliéner ce même peuple par son faste, son insolence, sa lâcheté, et périt dans une émeute. C'est aussi à Riga que la lecture d'un roman du capitaine Marryat fournit à Wagner le sujet du *Vaisseau fantôme*, dont il a fait plus tard son poëme du *Hollandais volant*.

Ainsi qu'on le voit, c'est toujours le sujet, ce sont toujours les développements poétiques qu'il lui donne dans sa manière de comprendre l'effet dramatique, qui d'abord s'emparent de l'attention de Wagner. La musique ne se présente à son esprit que secondairement, et seulement comme auxiliaire de l'expression. Il ne conçoit pas cet art dans sa toute-puissance indépendante, et n'ayant d'autre sujet que l'imagination du compositeur. Wagner, musicien incomplet, n'a l'intelligence de l'art qu'à un seul point de vue; et déjà l'on peut voir que les formes musicales en elles-mêmes perdront chaque jour davantage de leur importance à ses yeux. Cependant, après son arrivée à Paris, il éprouva l'influence de cette grande ville sur ses tendances d'artiste. Rien de semblable à ce qu'il entendit à la Société des concets et à l'Opéra n'avait frappé son oreille dans les petites villes d'Allemagne où s'était écoulée sa jeunesse. La puissance des moyens d'exécution s'y présentait à lui dans de vastes proportions dont il n'avait auparavant aucune notion. Il y était saisi par un effet musical qui reléguait au second plan l'importance du sujet et de la conduite du drame. Il y a lieu de croire que cette influence exerça son empire sur ses facultés pendant qu'il écrivit à Paris sa partition de *Rienzi*; car les formes de cet ouvrage, à part les excentricités du sentiment du compositeur, sont encore celles de l'opéra, quant à la coupe des airs, duos, morceaux d'ensemble et chœurs. Mais vers la fin du séjour de Wagner à Paris, une réaction se fit dans son esprit contre ces formes et ces tendances, car la conception poétique du *Hollandais volant* s'en éloigne déjà d'une manière sensible. On y trouve la ballade, la chanson; mais l'air proprement dit en a disparu, et quoiqu'on y rencontre des *ensembles*, ils ne s'y présentent pas comme des retours périodiques de compléments d'une période. La coupe régulière des morceaux de musique, non-seulement ne paraît plus être considérée comme une nécessité par l'auteur de cet ouvrage, mais il est même évident qu'il s'en éloigne avec affectation. A dater de la conception du *Hollandais volant*, ce qu'il y avait de vague dans la pensée de Wagner se dissipe; ses idées se formulent en système, en un parti pris. La poésie et la musique ne s'y placent plus comme deux arts dont l'un doit subir la suprématie de l'autre, mais comme les parties d'un tout dont l'équilibre est la loi suprême d'existence. De deux arts indépendants, l'auteur du *Hollandais volant* s'est posé le problème de la formation d'un art mixte, et entreprend d'en donner la solution.

C'est dans la nouvelle direction systématique des vues esthétiques de Wagner que fut conçu le *Tannhaüser*. Mais ce nouvel ouvrage s'éloigne plus encore que le précédent des formes et du but artistique de l'opéra. Le chant, sous la forme de cantilène libre ou distribué en couplets, s'y retrouve encore; le chœur et les *ensembles* des principaux personnages y ont leur place; mais rien n'est disposé dans le poëme pour les retours périodiques d'idées principales dans la musique, et par cela même toutes les formes connues de l'air, du duo, du trio ou quatuor, sont bannies de cette conception. Il est évident que Wagner ne considère plus ces dispositions, ces retours d'idées et ces formes que comme des conventions arbitaires; enfin, l'art tel qu'il s'est développé depuis deux siècles et demi; cet art qui, bien que basé sur la libre inspiration du génie, donne à ces inspirations toute leur valeur au moyen des ressources découvertes par l'expérience et l'étude; cet art, dis-je, est dédaigné par l'auteur de *Tannhaüser*. Ce n'est pas à dire qu'il se propose d'ouvrir à la musique des routes plus larges et plus belles; son but, au contraire, est d'en abaisser la prépondérance en l'assimilant à un tout dans lequel elle doit se confondre. La poésie, trop abondante en images, trop verbeuse, pour que la musique ne soit pas souvent réduite au récitatif, suit à l'égard de celle-ci une marche rétrograde, et rentre dans le système des opéras de Quinault et de Métastase, sauf cette différence que le poëte italien coupe admirablement bien, par ses petits vers rhythmés régulièrement, les parties des scènes que le compositeur devait prendre pour sujet de ses airs. La mélodie avait dans la musique italienne du XVIIIe siècle un rôle trop important pour qu'il n'en fût pas ainsi; tandis que Richard Wagner ne considère plus cette partie de l'art, à l'époque où il écrit le *Tannhaüser*, que comme *le chant* proprement dit, c'est-à-dire comme la forme de la poésie chantée, par exemple, dans la ballade, la chanson, les chœurs et autres choses de ce genre, mais non comme expression vraie des situations et des passions. Ainsi le chant des Sirènes:

Naht euch dem Strande,
Naht euch dem Lande,
Etc...;

les trois strophes chantées par Tannhaüser aux sons de sa harpe, dans la deuxième scène du premier acte, le chant des vieux pélerins, la lutte des *Minnesaenger*, sont, dans le système de l'auteur, les occasions naturelles de la mélodie; mais il n'en conçoit pas ailleurs la nécessité. Ce qu'il cherche, c'est *le vrai*; il ne comprend pas que ce *vrai*, objet de ses efforts, n'est dans l'art que le contingent, l'accessoire, et que *le beau*, c'est-à-dire l'art dans son essence, en est indépendant. Le vrai, c'est le réel, autrement dit la manifestation des choses en elles-mêmes; le beau, c'est l'idéal, et l'idéal est l'expression la plus élevée du sentiment et de la pensée. Hors de là il n'y a plus d'art véritable.

Je crois avoir démontré par ce que je viens de dire, que les efforts de Wagner tendent à transformer l'art par un système, mais non par l'inspiration. Et pourquoi cela? Parce que l'inspiration lui manque; parce qu'il n'a pas d'idées; parce qu'il a conscience de son infirmité à cet égard, et parce qu'il cherche à la déguiser. Ce qui me reste à dire achèvera de fournir la preuve que j'ai mis le doigt sur la plaie.

Nous venons de voir dans *Tannhaüser* le progrès du système dont le *Hollandais volant* est le commencement; *Lohengrin* va nous en présenter une modification bien remarquable. Le sujet de cet ouvrage est tiré de la vieille légende du chevalier du Cygne, laquelle supposait qu'un chevalier inconnu, jeune, beau, courageux, monté sur une barque que traînait un cygne, était arrivé dans un pays étranger au moment où son secours pouvait tirer d'un grand danger une belle princesse accusée d'un crime; qu'il avait combattu pour elle et forcé son accusateur à proclamer son innocence, puis l'avait épousée et était devenu la souche d'une race illustre. Cette légende, dont on a voulu rattacher l'origine aux épopées des chevaliers de la Table ronde, est fort ancienne. On en avait tiré la généalogie fabuleuse de plusieurs familles souveraines, entre autres de la maison de Clèves et des comtes de Boulogne, dont descendait par sa mère le fameux duc de Brabant, Godefroid de Bouillon, qui fut roi de Jérusalem, et mourut l'an 1100. L'histoire des Croisades, par Guillaume, archevêque de Tyr, qui s'étend jusqu'à l'année 1183, est le premier monument où cette légende est mentionnée (1); mais elle a servi de base à une multitude de chansons de gestes ou poëmes épiques et de romans écrits depuis la fin du XIIe siècle jusqu'au XVe, dans toutes les langues, et qui présentent des versions très-variées du premier type. Le *Parcival*, composé par le minnesaenger Wolfram d'Eschenbach, vers 1205, en est tiré, et le *Titurel*, autre poëme de ce chanteur célèbre, vient de la même source (2). La tradition du *Lohengrin* de Brabant, autre reproduction de la légende du chevalier du Cygne, est en partie une imitation du *Parcival*, faite dans le XIIIe siècle par un poëte anonyme (3), ainsi que le *Schwanritter*, de maître Conrad de Wurtzbourg, mort en 1280, dont la ressemblance avec le *Lohengrin*, pour le caractère et le style, est frappante, ainsi que

(1) *Recueil des historiens des Croisades*. Paris, Imprim. royale, 1844, in-folio, tome I, page 371.

(2) *Parcival, Rittergedicht von Wolfram von Eschenbach. Aus dem Mittelhochdeutschen zum ersten Male übersetzt von San Märte*. Magdebourg, 1836, in-8°.

(3) Grimm, *Deutsche Sagen*, tome II, pages 306-310.

l'a remarqué M. Gervinus (1). Au surplus, toutes ces traditions ont été précédées par l'œuvre d'un poëte provençal, nommé *Kyote*, qui l'écrivit avant la fin du XIIe siècle (2).

De toutes ces traditions, Wagner a choisi celle de l'auteur anonyme publiée par Goerres dans les *Deutsche Sagen*, de Grimm; cette tradition est celle-ci : Elsa, fille du duc de Brabant et de Limbourg, est devenue orpheline. Son père, en mourant, lui a donné pour tuteur son vassal, Frédéric de Telramund (*Termonde*), qui, abusant de sa position, veut obliger sa pupille à l'épouser, afin de devenir possesseur de ses riches domaines, et sous le faux prétexte d'une promesse de mariage. Elsa résiste et nie cette promesse. Frédéric en appelle à l'empereur, Henri l'Oiseleur, qui ordonne qu'Elsa ait à se défendre par le combat judiciaire d'un guerrier contre son accusateur. En vain la jeune duchesse convoque à Anvers ses parents et les amis de son père pour le combat : personne ne se présente. Elsa prie intérieurement Dieu de la sauver; alors on entend dans le lointain les cloches de mont Salvatch (*Mons Salutis*), près du Grâal (l'oracle du Saint-Sang ou du Saint-Calice, dont la garde était confiée aux chevaliers de la Table ronde), pour annoncer que quelqu'un est dans la détresse et demande des secours. Aussitôt le Grâal fait chercher le brave Lohengrin, fils de Parcival. Le chevalier se dispose à monter à cheval; mais il aperçoit un cygne qui remorquait une barque sur l'eau; plein de confiance en Dieu, il renvoie son destrier et s'abandonne à la conduite de l'oiseau. Déjà le délai accordé à la jeune duchesse de Brabant allait expirer, lorsqu'on aperçoit un cygne qui remontait l'Escaut, tirant une nacelle dans laquelle dormait Lohengrin, étendu sur son bouclier. Il aborde au rivage; mais à peine le chevalier a-t-il touché la terre et revêtu ses armes, que le cygne repart comme un trait. Frédéric est vaincu par Lohengrin en champs clos à Mayence, et avoue qu'il a calomnié la princesse; puis Elsa devient la femme du chevalier, qui lui recommande de ne jamais lui adresser une question sur sa famille et sur son origine, si elle ne veut pas qu'il la quitte sur-le-champ. Cependant la duchesse de Clèves élève des doutes sur la noblesse de Lohengrin; Elsa, blessée dans son orgueil et digne fille d'Eve, ne peut résister à la tentation d'interroger son époux sur sa naissance. Pénétré de douleur, il lui promet de la satisfaire au point du jour; il déclare en effet alors publiquement qu'il est fils de Parcival et que Dieu l'a envoyé de Grâal en ces lieux. Il se fait apporter les deux enfants qu'il a eus de la duchesse, les embrasse, donne à sa femme son anneau, et l'on voit à l'instant même reparaître le cygne sur l'Escaut. Lohengrin se jette dans la nacelle et disparaît pendant qu'Elsa tombe évanouie. Toutes les recherches qu'elle fit faire ensuite pour découvrir la retraite de son époux furent sans résultat.

Wagner a modifié quelques circonstances de cette tradition pour en former son poëme d'opéra, mais il n'a pu lui donner un intérêt dramatique véritable, parce que cet intérêt ne peut naître que des affections de l'âme et des passions vraies. Lohengrin est un personnage en dehors des conditions ordinaires de la vie; Elsa est justement punie de sa curiosité et de son orgueil; leur amour n'a rien de naïf ou de passionné; enfin, il n'y a dans cette légende féerique aucune occasion d'émotion, et quel que soit le mérite de la poésie, il ne peut faire disparaître les défauts d'un sujet glacial.

Tel est l'ouvrage que Wagner a conçu comme une manifestation plus élevée de son système que ses productions précédentes. Non-seulement il y prit une direction plus étrangère encore aux tendances de ce qu'il appelle *les conventions de la musique d'opéra*, mais il voulut donner à l'art une sorte de signification symbolique, par une application toute spéciale d'un moyen qu'il reconnaît lui-même avoir été imaginé par un autre compositeur dont il ne dit pas le nom. Ce moyen consiste à caractériser chaque personnage principal par une phrase musicale qui en est comme le symbole, et qui se représente sous des combinaisons différentes toutes les fois que le personnage ainsi caractérisé rentre dans l'action, ou est seulement indiqué. Mes lecteurs ont déjà compris que cette idée est la reproduction du choral de Marcel dans les *Huguenots* et du chant des anabaptistes dans le *Prophète*. Je suppose qu'ils se représentent aussi la monotonie, le pédantisme affadissant et l'ennui qui doivent être les conséquences d'un tel moyen converti en système. Employé dans une occasion exceptionnelle, il peut être admis; mal appliqué aux personnages mis en action, il anéantit nécessairement l'inspiration spontanée et convertit le travail de l'artiste en une succession non interrompue d'opérations combinées. Un ouvrage conçu de cette manière pourrait être considéré comme une œuvre d'intelligence, mais ne pourra jamais produire l'impression d'une production d'art, dans le sens vrai de ce mot.

Nous voici parvenu à la dernière période de modification du système de Richard Wagner. On comprendra par ce qui me reste à rapporter qu'il ne peut, en effet, aller plus loin; car dans un dernier ouvrage qui n'est pas encore livré à la publicité, il n'a plus voulu que la poésie chantée fût un opéra, mais un drame. A tout jamais, les formes de l'opéra sont celles qu'il repoussera. Le livre qu'il vient de publier, sous le titre de l'*Opéra et le Drame*, a pour objet de faire connaître cette dernière forme de sa pensée, d'en proclamer l'excellence et de faire le procès à tout ce qui a précédé cette divine création, aux poëtes, aux musiciens, à leurs ouvrages. Il ne s'arrête pas là, car il supprime la mélodie et le rhythme. Ces choses sont trop curieuses pour que je ne laisse pas Wagner expliquer lui-même ses idées. Si je ne reproduisais pas textuellement ce qu'il en dit, on pourrait croire, ou que je ne l'ai pas entendu, ou que je prête à ses paroles un sens trop absolu qui n'est pas dans sa pensée. Je donnerai donc une traduction, avec le texte des principaux passages dans lesquels il établit et développe sa doctrine; mais l'étendue de cet article m'oblige à renvoyer ces citations au prochain numéro de la *Gazette musicale*.

Je ne terminerai pas, toutefois, sans faire remarquer que Wagner a été conduit d'une manière fatale à la dernière expression de son système, par la nature même de ce système; car il est impossible d'enlever à la musique sa suprématie dans l'expression dramatique, ou, si l'on veut, de faire monter jusqu'à elle l'importance de la poésie, sans que ce partage ne prépare son anéantissement au point de vue de l'art moderne, et sans ramener l'art musical à la conception grecque. Dès que le principe du réel s'introduit dans l'art, celui du beau disparaît. Dès ce moment, la tendance incessante consiste à s'approcher autant que possible du vrai; à faire, comme dit Wagner, disparaître les conventions, et conséquemment à substituer comme résultat définitif le drame à l'opéra, et la déclamation à la mélodie.

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

(1) *Geschichte der Nation. Literatur der Deutschen*, tome I, page 467. Voyez aussi F. W. Genthe, *Deutsche Dichtungen des Mittelalter*, Eisleben, 1841, tome II, page 280.

(2) K. Lachmann, *Wolfram von Eschenbach*. Berlin, 1833, in-8°, pp. XXIV, XXXII.

THEATRE FRANÇAIS.

ULYSSE,

Tragédie de M. PONSARD, *avec chœurs et musique de M.* CHARLES GOUNOD.

(Première représentation le 18 juin 1852.)

Ce n'est certainement pas une nouveauté que la tragédie entremêlée de chant et de musique instrumentale. Ce genre mixte, pour ne pas dire bâtard, a été surtout en honneur vers la fin du XVIe siècle et pendant le XVIIe. Dans leur adoration sans bornes pour la belle antiquité, ces deux siècles croyaient de très-bonne foi l'imiter ainsi et la reproduire fidèlement. Ils ignoraient que les conditions d'existence de la musique moderne et celles de l'art que les Grecs nommaient musique, diffèrent du tout au tout, et que, par conséquent, il y a impossibilité à renouveler les effets de la musique des anciens, associée aux tragédies d'Eschyle, d'Euripide, de Sophocle.

Les essais furent nombreux en France. Sans rappeler l'*Andromède* et la *Conquête de la Toison-d'or*, de Pierre Corneille; le *Jonathas*, de

Duché; le *Jephté*, de Boyer; la *Circé*, de Thomas Corneille, *tragédie ornée de machines, de changements de théâtre et de musique*, et bien d'autres pièces du même type, où le chant, l'orchestre et même la danse avaient place, il suffira de citer les deux modèles du genre, l'*Esther*, de Jean Racine, dont Moreau fit la musique en 1689, et l'*Athalie*, du même poëte, pour laquelle Boïeldieu et, depuis, Mendelssohn ont écrit des chœurs et des morceaux d'orchestre fort remarquables. Mais cette forme dut tomber en désuétude aussitôt que le genre de l'opéra, de la véritable tragédie lyrique, fut créé et solidement posé sur des bases sérieuses. De là vient que le XVIIIe siècle renonça à cette alliance un peu barbare de la musique et de la tirade tragique.

Notre siècle cependant, habitué par l'opéra comique à l'alternative de deux éléments aussi disparates que la musique et le dialogue, a cherché parfois, mais rarement, à l'appliquer à la tragédie; témoin, le *Saül*, de Soumet; le *Paria*, de Casimir Delavigne; l'*Antigone*, donnée à l'Odéon il y a peu d'années. Mais c'est surtout au drame en prose que la musique a souvent prêté son concours. Le répertoire allemand est en ce genre d'une grande fécondité. Pour ne faire que quelques citations, rappelons que Beethoven a écrit de fort belle musique pour l'*Egmont*, de Goethe; pour les *Ruines d'Athènes*, de Kotzbüe; que Weber a enrichi de ses vives inspirations le drame de *Preciosa*; que Mendelssohn a composé, outre la musique d'*Athalie*, d'*Antigone*, d'*Œdipe à Colone*, une charmante partition pour le *Songe d'une nuit d'été*, de Skakspeare. En France, entre autres tentatives assez heureuses qui sortent de l'ornière banale de la musique des mélodrames du boulevart, on peut mentionner la musique du *Missolonghi* d'Hérold. Mais les exemples y sont encore fort rares. Cela peut s'expliquer.

Si dans l'opéra comique la musique intervient pour fortifier l'expression dramatique, c'est du moins sans réduire au silence, sans frapper de nullité les personnages principaux. Tous y prennent part, et ne font seulement, en traduisant leurs émotions, que changer de langage. Au contraire, dans la tragédie ou le drame mêlés de musique, les premiers rôles, qui déclament, mais qui ne chantent pas du tout, s'effacent absolument pour laisser la place à des choristes ou des solistes accessoires. L'action reste suspendue, paralysée. Or, comment le goût français, qui vise toujours droit au but et se soumet avant tout aux lois du bon sens, s'accommoderait-il volontiers d'une combinaison dont le vice radical est de refroidir l'intérêt, de rompre l'unité et d'annihiler à plusieurs reprises les principaux personnages? A ce point de vue, on trouve que la musique, si laconique qu'elle soit, dérobe toujours trop au drame.

L'auteur de la tragédie d'*Ulysse*, M. Ponsard, a fait de visibles efforts pour tourner cet écueil et rattacher autant que possible tous les chœurs à l'action, déjà bien lente dans sa marche, et que ce luxe musical entrave certainement plus qu'il ne la précipite. Mais que disons-nous là? Et quelle irruption osons-nous faire dans le domaine du feuilleton littéraire? A d'autres d'apprécier les qualités ou les défauts de l'œuvre nouvelle, le mérite ou le démérite de l'alliance du style noble et tragique au style familier et même burlesque. A d'autres de déclarer si M. Ponsard a bien ou mal fait de condenser en cinq actes les neuf ou dix derniers chants de l'*Odyssée*, de dépécer Homère, et de pousser jusqu'à l'extrême servilité cette étude d'une naïveté souvent par trop antique. Tout cela n'est point de notre compétence. Mais puisque l'harmonie est du ressort de notre critique, jetons en passant un tribut de justes louanges à cette harmonieuse poésie, à ces vers si bien frappés, répandus à profusion dans *Ulysse*.

Tout ce que le poëte a destiné à la musique lui est très-favorable. La coupe des strophes n'a rien de vulgaire. Le mètre choisi est toujours inspirateur. Il est vrai que le musicien a dû repousser une partie des richesses lyriques prodiguées par le poëte. On ne chante guère au théâtre que le tiers des vers imprimés dans la brochure. Et cependant, telle qu'elle est, la partition ne renferme pas moins de douze chœurs. On y trouve aussi plusieurs petits morceaux d'orchestre sans mélange de chant vocal, par exemple, les entr'actes de peu de durée et quantité de fragments détachés, qui préludent à l'entrée d'un personnage, comme la cantilène de hautbois ramenée plus d'une fois à l'apparition de Pénélope; ou qui accompagnent le débit, comme la musique expressive et très-caractéristique exécutée pendant la reconnaissance de Télémaque et d'Ulysse, d'Ulysse et d'Euryclée, pendant la scène de l'arc, les libations à Jupiter et la prophétie du devin Théoclymène. Ici surtout l'orchestre a des accents singulièrement heureux.

L'introduction instrumentale est très-brève. Il règne dans ces quelques mesures qui précèdent le réveil d'Ulysse, une sérénité, un charme tranquille, particulièrement dû à la voix mélancolique des cors et à la douce harmonie des flûtes et des clarinettes. On peut regretter cependant que M. Gounod n'ait pas suivi l'exemple de Beethoven, de Mendelssohn, qui ont écrit des ouvertures pour *Egmont*, *Prométhée*, *Athalie*, *le Songe d'une nuit d'été*. La matière ne manquait pas, ce nous semble. Calypso, Polyphème, Circé, Nausica, les Syrènes, quels souvenirs! quelles images! pour féconder l'imagination riche et poétique du musicien.

Le premier chœur des naïades, *Déesse qui portes l'égide*, est une mélopée simple, pure, dont la tonalité d'*ut* un peu incolore redouble la placidité. On y remarque le bon effet des sourdines et aussi de l'unisson vocal, que les nymphes d'Ithaque devraient chanter avec plus de justesse. Un deuxième chœur de naïades complète le prologue. C'est un chant d'une fraîcheur, d'une grâce exquise. Les sons harmoniques des violons à l'aigu, les frémissements brillants et légers du triangle lui prêtent une sonorité cristalline. Le premier acte, qui se passe chez Eumée, le chef des pasteurs d'Ulysse ou des *porchers*, comme se plaît à le redire M. Ponsard, est précédé d'un petit morceau champêtre où le hautbois trouve tout naturellement sa place. Peu après, la même phrase de chant se reproduit pour amener le premier chœur, si énergique, des porchers: *Voraces prétendants!* La rudesse du rhythme, l'âpreté de l'harmonie, la véhémence d'une exécution rauque et saccadée avec intention, peignent au mieux l'honnête mais brutale indignation des compagnons d'Eumée. On sent là que M. Ch. Gounod s'est inspiré, lui aussi, de la crudité d'expression d'Homère. La phrase, *Ne le permets pas, Dieu puissant*, d'un style religieux et lié, produit un beau contraste.

Si bon que soit ce chœur, encore qu'un peu écourté vers la fin, il est complétement éclipsé par le suivant, un autre chœur de porchers, qui est certainement le meilleur comme le plus brillant de l'ouvrage. L'invocation chaleureuse, *O dieu des bacchantes*, y est amenée par un crescendo ingénieusement ménagé. Dans cette mélodie à trois temps, vive, originale, entraînante, il y a comme un air de famille avec certaines mélodies verveuses de Monpou. L'accompagnement se distingue surtout par un dessin de cor d'un effet très-neuf. Tout le récit du retour triomphant d'Ulysse, que l'enthousiasme bachique fait rêver à ses serviteurs, est traité dans ce chœur avec une adresse et une gradation de chaleur surprenantes. Le point d'orgue après le cri retentissant, *Il entre*, l'unisson lentement déclamé, *Il terrasse ses rivaux vaincus*, puis la rentrée d'une parcelle de chant sur ces deux vers :

Brillante de grâce
La reine l'embrasse.

enfin l'acclamation bruyante *Evohe! Bacchus!* tout contribue à faire de ce morceau, qui est toujours redemandé, une pièce achevée de tout point et de beaucoup supérieure au troisième chœur des porchers :

Nous vous suivons, ô noble Télémaque!

Le début de ce dernier chant est d'une pompe martiale trop vulgaire. Le chœur élégant et léger qui ouvre le second acte (*Voici l'heure ténébreuse*) vient dissiper bien vite cette impression. Il est chanté par les suivantes infidèles et répété à la fin de l'acte par les mêmes esclaves, mais seulement sur de nouvelles strophes. La couleur de cette mélodie coquettement voluptueuse contraste avec la plaintive mélopée des servantes fidèles, qui déplorent le malheur de Pénélope. La flûte est délicieusement employée dans la ritournelle de ce chœur. On retrouve là une suave émanation des inspirations antiques de Gluck.

Jusqu'ici les voix d'hommes et les voix de femmes n'ont pas été confondues. Il en résulte quelque monotonie. La faute en doit retomber sur l'auteur du scenario, qui n'a mis au prologue que des chœurs de femmes, que des chœurs d'hommes dans le premier acte, que des chœurs de femmes dans le deuxième. Mais voici que le troisième acte débute par le grand morceau du festin (notez qu'on festine terriblement dans *Ulysse*). Tous les timbres se marient ici avec un puissant effet. C'est d'abord une strophe du chantre Phémius :

Voici comment agit le brave,

vigoureuse mélodie en *fa* majeur, que M. Sapin lance d'une voix éclatante, mais assez mal assurée ; puis, le chant des serviteurs, *Que le vin coule en abondance*, dont l'accompagnement est d'un rhythme vif et dansant; puis encore un chœur de porchers caractéristique, où les voix se traînent sourdement sur le trémolo des altos que sillonne un trait rapide et brillant des premiers violons ; puis enfin l'ensemble retentissant de ces trois mélodies attaquées à pleine voix et dont la première, celle de Phémius, est reproduite par les femmes. L'union de ces trois chants, qui se mêlent sans confusion, a beaucoup de grandeur. Le battement continu des croches dans la mesure à deux-quatre est d'un entrain singulier. Les instruments de percussion, cymbales, triangle, tambour de basque, ajoutent à l'énergie du rhythme et lui donnent une étrangeté qui saisit l'imagination. C'est encore là une des belles pages de l'œuvre de M. Gounod. Dans ce qui suit, il reste peu de chose qui soit digne d'une mention toute particulière. Il y a pourtant de bonnes intentions dans le chœur des porchers qui pleurent en reconnaissant l'arc de leur maître. Mais ce chœur a le tort d'être assez décousu et d'entraver mal à propos la marche de la scène.

Plus loin, un dessin de deux notes, dont la première est fortement accentuée par les altos, à trois reprises différentes, veut imiter les efforts répétés d'Antinoüs cherchant en vain à tendre l'arc inflexible d'Ulysse. Peut-être y a-t-il là quelque chose de plus puéril que de vraiment ingénieux. Le chœur qui salue le triomphe d'Ulysse, *Victoire au mendiant*, ne manque pas d'éclat. Son défaut est de rappeler la manière parfois lourde et poncive de Hændel. Même défaut dans le chœur final, *Chantons Ulysse*; il a toute l'allure et la tournure d'un motet ou plutôt d'un cantique de confrérie.

Du reste, ces imperfections secondaires n'empêchent pas que la partition d'*Ulysse* ne soit d'un ordre supérieur. Ce qui la distingue surtout, c'est un profond sentiment de couleur locale. Il s'exhale de cette musique une senteur puissante qui prend au cerveau et réveille, quoi qu'on en ait, le souvenir des temps fabuleux. Par là, le nouveau chantre d'Ulysse surpasse incontestablement tous les compositeurs ses devanciers, qui ont jadis traité le même sujet (dans d'autres conditions, il est vrai). De 1670 à 1809, c'est-à-dire depuis Draghi jusqu'à Mayer, il y a eu, pour le moins, vingt ou trente opéras donnés sous les titres divers de : *Pénélope, le Retour d'Ulysse, Ulysse à Ithaque*. Si ces œuvres, dont quelques-uns des auteurs sont Conti, Jomelli, Gazzaniga, Cimarosa, Piccinni, l'emportent à certains égards sur la partition de M. Charles Gounod, celle-ci respire je ne sais quel souffle enchanteur venu des côtes de la Grèce antique. Puis, les inspirations mélodiques ont généralement de la vérité et du caractère. Le coloris en est vif, vrai et toujours séduisant, même lorsque les formes du chant sont entachées d'une excentricité peut-être étudiée. Quant à l'instrumentation elle laisse peu à désirer; elle est à la fois sonore, intéressante et expressive. Le personnel de l'orchestre, notablement augmenté, suffit pour la mettre en relief. Treize violons, cinq altos, quatre violoncelles, quatre contrebasses, une harpe, composent la masse des instruments à cordes, que fortifie une harmonie complète d'instruments à vent en bois et en cuivre. Tout cela fonctionne avec précision sous les ordres d'Offenbach, qui est non-seulement un charmant violoncelliste et un compositeur plein de charme, mais encore un fort bon chef d'orchestre, habile, intelligent, consciencieux. M. Wekerlin, lui aussi, a prouvé beaucoup d'intelligence, de conscience et même de patience en dressant pour les représentations d'*Ulysse* les nombreux choristes qu'il dirige avec talent. Si par malheur (ce dont le préservent les Dieux !) Ulysse après tant de traverses venait à subir encore l'infortune d'une médiocre réussite, la musique en serait certainement bien innocente, puisque le compositeur et ses interprètes ne sont pas restés au-dessous de leur mission.

MAURICE BOURGES.

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Exercice des élèves. — Les *Précieuses ridicules* et *Joconde*.

Cet exercice, qui devait précéder le dernier examen semestriel, n'a pu être donné que peu de jours avant sa clôture. Ainsi les répétitions et l'examen ont marché de front, ce qui n'était pas petite affaire. La séance commençait par l'ouverture des *Deux Aveugles de Tolède*, de Méhul. Et à propos de ce célèbre compositeur français, disons quelques mots de la controverse tout récemment soulevée par la reprise de l'*Irato*. Méhul avait-il ou n'avait-il pas voulu faire de la musique italienne? S'était-il ou ne s'était-il pas annoncé d'avance comme auteur de la partition nouvelle? Un ami du compositeur, un témoin de la première représentation, vient de trancher ces questions, dans une lettre qui confirme tous les faits reconnus, excepté de ceux qui aiment à nier l'histoire. Dans cette lettre, M. Fabien Pillet, père de M. Léon Pillet, l'ancien directeur de l'Opéra, tout en protestant contre l'intention faussement attribuée à Méhul de mystifier un grand homme qui avait bien le droit de ne pas se connaître en musique, rappelle ce qui était resté dans toutes les mémoires contemporaines, à savoir que la partition de l'*Irato* fut une réponse au défi d'écrire quelque chose dans le genre de Pergolèse, de Galuppi, de Paisiello, et qu'elle fut présentée, répétée, exécutée même pour la première fois, sous le couvert d'un certain Fiorelli, compositeur fantastique. L'ouvrage ayant réussi, Méhul se nomma. Sa dédicace au premier consul doit être considérée comme une sorte d'excuse du mauvais tour qu'il avait cru pouvoir jouer aux amateurs exclusifs de la musique italienne. Voilà la vérité, rien que la vérité.

Revenons à l'exercice et aux *Précieuses ridicules*, où il y a aussi de la musique. C'est à M. Régnier, l'excellent acteur du Théâtre-Français, qu'on attribue la composition, l'arrangement de l'air sur lequel le marquis de Mascarille chante son fameux impromptu :

Oh ! oh ! je n'y prenais pas garde.

Sans compliment, nous déclarons cet air très-original et très-bien conçu. Gilles de Saint-Germain, chargé du rôle du marquis, a chanté comme il a joué, avec beaucoup d'intelligence, de finesse et d'adresse. Si Mlles Valérie et Arréne, qui jouaient les rôles des Précieuses, ne méritaient d'être louées que pour leur extérieur, nous dirions qu'à l'avantage d'être jolies, elles joignent celui de posséder, chacune pour son compte, une de ces tailles de guêpe telles qu'on n'en rencontre guères ou même qu'on n'en rencontre pas. Mais, taille à part, elles mettent dans leur jeu des qualités réelles qui annoncent deux actrices tout à fait distinguées. Lesage, Roger, Tuchmann et Buthiau n'avaient que des bouts de rôle, ainsi que Vonoven, à l'organe tragique, choisi probablement pour l'un des porteurs de chaise à cause de la tradition de Lekain, qui ne dédaigna pas ce rôle dans un jour solennel, et y produisit un immense effet.

Joconde venait ensuite, ce *Joconde* si populaire, ce type d'opéra-comique pur sang et commis voyageur, auquel on n'osa longtemps rien préférer ni même rien comparer. Etienne, l'auteur du poëme, excellait à traiter proprement les sujets d'une indécence extrême ; son style, qui ne brillait ni par la vivacité, ni par le trait, avait toujours de la tenue, de la convenance. On lui savait un gré infini d'être parvenu à *gazer* la nudité italienne de l'Arioste, qui, dans les mots comme dans les choses, *brave l'honnêteté*. Le parterre et l'orchestre, qui possédaient leur La Fontaine, s'amusaient à l'excès de ces situations symboliques, à travers lesquelles l'imagination voyait toute autre chose que ce qui se passait sur la scène. Nicolo, compositeur négligé, mais plein de verve

et d'idées, broda sur ce canevas autant de mélodies-proverbes que de morceaux. La partition de *Joconde* a dû être écrite au courant de la plume, et instrumentée dans le bureau de copie, comme Nicolo le faisait souvent. Elle a quelque chose de chaleureux, de tapageur, comme une fête foraine ; elle a aussi des inspirations d'une grâce exquise et d'un sentiment parfait. Tout bien compté, *Joconde* mérita sa fortune inouïe, quoique bien inférieur à plusieurs chefs-d'œuvre qui l'ont précédé et suivi.

Dans cet ouvrage, il n'y a guère que trois rôles : celui de Joconde, celui de Robert et celui de Jeannette ; ceux de Mathilde, d'Edile, de Lysandre, du bailli, de Lucas, rentrent à peu près dans les accessoires. Deux élèves pensionnaires, Cremers et Sapin, remplissaient les deux premiers. Cremers est entièrement novice comme acteur. Dans le cantabile sa voix a du charme, aussi a-t-il enlevé un brillant succès en chantant : *Dans un délire extrême !* Sapin est né acteur ; il ne pèche que par l'abus de qualités précieuses : l'aplomb, la chaleur, l'entrain. Sa voix est forte et vibrante : avec du travail, de l'art, du goût, il arrivera. La manière dont il a dit le couplet final :

De ma main, recevez ce gage.
Personne ne sait davantage
Combien vous l'avez mérité,

prouve de reste que ce jeune homme est capable de modérer, de retenir l'exubérance de sa nature et d'en tirer un vrai talent.

Mlle Boulart a été fort gentille dans le rôle de Jeannette ; ce qu'elle a dit le mieux, ce sont les couplets :

Ma grand'mère disait souvent.

Mlles Geismar, Dhélens ; MM. Faure, Shannon et Laurent ont fait ce qu'ils ont pu des autres rôles, hormis toutefois que Shannon aurait pu moins charger le sien.

Nous avons des confrères, d'ailleurs très-indulgents et très-honorables, qui trouvent que les exercices de cette année n'ont pas valu, quant aux personnel des sujets principaux, les exercices des années précédentes. Admettons le fait : qu'en conclure ? Que le Conservatoire n'est pas toujours également partagé. Le Conservatoire n'est pas un théâtre : il prend ce qui lui arrive ; il montre ce qu'il a, et les spectateurs ne sauraient s'en plaindre. Une autre opinion que nous ne croyons pas moins erronée, c'est que le Conservatoire ne devrait produire dans ses exercices que les élèves tout prêts à passer au théâtre. Alors, où et comment se formeraient ceux qui n'ont que des dispositions plus ou moins décidées ? L'exercice est la grande épreuve, la leçon suprême destinée à éclairer les élèves et les maîtres eux-mêmes. Qui n'a pas vu ses défauts en plein jour ne les connaît certainement pas. De plus, si le Conservatoire était condamné à ne montrer que des élèves complets, il y a des circonstances où les exercices deviendraient impossibles, et ils sont prescrits par le règlement non moins que par l'intérêt général de l'école.

Ce qui nous a frappé surtout dans le dernier exercice, ce que nous nous plaisons à mettre en relief, c'est l'amélioration notable de l'orchestre, formé, réformé et dirigé par M. Massart. Il ne fallait qu'un peu d'énergie, et M. Massart l'a eue, toujours de concert et avec l'appui de M. Auber. Dès ce moment, la discipline est établie ; les répétitions se font avec ordre et attention ; la représentation n'est plus pour les jeunes instrumentistes un simple spectacle, dont il s'agit avant tout de prendre sa part : c'est un examen, c'est une épreuve qu'ils subissent comme leurs camarades qui sont en scène. Il ne reste plus à demander à cet orchestre régénéré qu'un peu moins de force et un peu plus de nuances. Rien de plus facile à obtenir en persistant dans la voie ouverte, et surtout en instituant pour la saison prochaine des exercices de pure musique instrumentale, entremêlés de chœurs et de quelques morceaux de chant.

P. S.

CONCOURS DE CHANT D'ENSEMBLE A LILLE.

La ville de Lille, suivant son ancienne et louable habitude, s'est mise, dimanche dernier, en grands frais de cavalcades, costumes, bals, etc., à l'occasion de sa fête communale. Les journaux quotidiens ont, la plupart, depuis huit jours consacré plusieurs de leurs longues colonnes à la description de cette solennité caractéristique Quant à nous, ce qui doit le plus fixer notre attention, c'est le concours de chant d'ensemble qui a été organisé pour cette circonstance par les soins de l'Association musicale lilloise, lequel a été, sans contredit, l'une des plus curieuses et des plus intéressantes parties de cette belle fête.

A dix heures du matin, la section d'harmonie de l'Association s'est rendue au débarcadère du chemin de fer, afin d'y recevoir officiellement les diverses sociétés chorales françaises et étrangères qui s'étaient fait inscrire pour prendre part au concours. Toutes ensembles se sont ensuite rendues en cortége au local de l'Association, en traversant les rues principales et la grande place ; chacune était précédée de sa bannière déployée, et l'on reconnaissait en outre les membres des différentes sociétés aux signes distinctifs qu'ils portaient, les uns à la boutonnière, les autres en sautoir. Arrivés au lieu où devait se faire le concours, le président de l'Association musicale lilloise, M. Henry Brunell, l'un des ordonnateurs et des moteurs les plus zélés de cette fête mémorable, leur a adressé une allocution chaleureuse, bien sentie, et qui maintes fois a été interrompue par des applaudissements unanimes. Puis on a fait circuler parmi tous les groupes le vin d'honneur. L'un des chefs de la *Société des chœurs* de Gand a répondu en excellents termes au discours de M. H. Brunell ; l'Allemagne, la Belgique et la France se sont confondues dans un même sentiment de cordialité, en attendant l'heure du pacifique combat, et qu'elle que dût en être l'issue.

A cinq heures, après que la riche cavalcade des *Fastes de Lille* eut parcouru la ville dans tous les sens et récolté une ample moisson au profit des pauvres, la foule avait envahi le local de l'Association pour être témoin de la lutte musicale qui allait être livrée. Plus de trois mille personnes encombraient la salle et le jardin au milieu duquel était placé le jury, composé de M. le baron Taylor, président ; MM. Ambroise Thomas, Georges Bousquet et Hubert, mandés de Paris ; M. F. Lavainne, de Lille ; M. Choulet, professeur au Conservatoire de Douai ; M. Albert Seigne, professeur au Conservatoire de Valenciennes ; M. Albert Dommange, professeur au Conservatoire de Gand, et M. Bovéry, chef d'orchestre du casino de Gand. Les Sociétés chorales se sont présentées sur l'estrade dressée pour le concours, dans l'ordre suivant : 1° LILLE. Mais les chœurs de l'Association musicale lilloise, faisant les honneurs de leur ville, ne concouraient point ; ils ont chanté les premiers, en quelque sorte, comme pour inviter leurs hôtes au tournoi ; ils se sont faits, si l'on peut ainsi dire, leurs hérauts ; ils ont chanté un très bon morceau intitulé le *Réveil*, expressément composé par M. F. Lavainne, qui en a dirigé lui-même l'exécution ; 2° les *Orphéonistes* d'ARRAS ; ils ont chanté un *Boléro* de M. Limnander, et les *Enfants de Paris*, de M. Adolphe Adam ; 3° la classe d'enseignement populaire du Conservatoire de PARIS, qui a chanté un *Sanctus* de M. Halévy, et le chœur des *Gardes-Chasses*, de M. Ambroise Thomas. — Ces deux Sociétés, les seules françaises qui se soient rendues à l'appel des Lillois, formaient une première division du concours, et ne concouraient point avec les Sociétés chorales étrangères. Celles-ci, nous devons le reconnaître, étaient bien supérieures et en nombre et en valeur. — La *Liedertafel*, de MAYENCE, a exécuté avec un ensemble, une précision et une chaleur dignes des plus grands éloges un chœur de M. L. Liebe (*Muttersprache*) et un de M. C.-L. Fischer (*die Welt ist so schoen*). La *Société d'Orphée* de LIÉGE lui a succédé et a chanté avec beaucoup de succès la *Branche d'amandier*, chœur de M. E. Soubre, et un *Chœur de buveurs*, de M. Birtsman. Après celle-ci, la *Concordia* de GAND a fait entendre un chœur de M. C. Méry, intitulé *Nuit d'amour* et un *Chœur de buveurs*, de M. de Rillé. La *Société des chœurs* de GAND est venue après la *Concordia*, et, dans deux morceaux de M. A. Gevaert (*Sur l'eau* et le *Départ des croisés*), a montré une supériorité d'exécution vraiment inouïe ; le second de ces morceaux, double chœur à huit parties, offrait des difficultés très-grandes ; elles ont été toutes surmontées avec un grand talent. Cette composition est d'ailleurs extrêmement remarquable tant sous le rapport de la facture que de la pensée musicale. Une autre Société de GAND, qui a cela de particulier qu'elle ne chante qu'en langue flamande, et qui se nomme *Willems-Genootschap*, a exécuté deux morceaux dont les titres sont *Het Kerkje* et *De Zegezon*. Si vous ne savez pas le flamand, tirez-vous de là comme vous pourrez. Au reste, le programme nous ôte d'embarras en nous apprenant que ces mots signifient l'*Eglise* et *Soleil bienfaisant*. La *Concordia* d'AIX-LA-CHAPELLE a provoqué des applaudissements enthousiastes en chantant *Abendlied*, chœur de M. F. Abt, et *Im Walde*, de M. F. Kucken. Outre le mérite d'une exécution vraiment excellente, cette Société a produit une vive sensation par la beauté et l'harmonie de ses voix, qui par moments produisent des effets de sonorité d'une amplitude pareille à celle du plein-jeu de l'orgue. Enfin les *Ouvriers réunis*, autre Société chorale gantoise, a clos la séance par deux morceaux (*Nocturne* et *Chant triomphal*), de M. J. Denefve.

Il était dix heures passées lorsque le président du jury est venu proclamer les noms des Sociétés victorieuses. Dans le concours entre les sociétés françaises, Paris l'a emporté sur Arras; mais, il faut le dire, d'une voix seulement. Quoi qu'il en soit, Paris a obtenu le premier prix et Arras le second. Le jugement entre les sociétés étrangères a dû être difficile à rendre; le jury n'a pu faire autrement que de décerner deux premiers prix *ex æquo* : ce sont la *Concordia*, d'Aix-la-Chapelle, et la *Société des Chœurs*, de Gand, qui les ont obtenus. La *Société d'Orphée*, de Liége, l'a emporté sur la *Liedertafel*, de Mayence, pour le second prix; cette dernière société aurait eu cependant bon nombre de parieurs pour elle si des paris se fussent ouverts dans le public.

Le lendemain du concours a eu lieu à midi la distribution des récompenses si honorablement gagnées. Ç'a été l'occasion d'une nouvelle séance de chant d'ensemble, à laquelle ont successivement participé chacune des sociétés concurrentes; et cette séance s'est terminée par un chœur général dont la poésie a été écrite tout exprès pour cette fête par M. A. de Musset, et la musique par M. Ambroise Thomas. Vainqueurs et vaincus ont uni leurs voix dans un touchant concert de vœux pour la paix et le bonheur de tous. Ce morceau, dont le compositeur dirigeait lui-même l'exécution, a été accueilli par le public avec les marques d'une très-vive sypathie.

En terminant ce compte-rendu, nous ne pouvons nous empêcher de vous communiquer cette réflexion, peu flatteuse pour la France, mais très-vraie, c'est qu'en écoutant quelques-unes des sociétés chorales étrangères qui ont concouru à Lille dimanche dernier, tout le monde a pu juger de l'état d'infériorité où sont les nôtres. Puissent de pareilles luttes se renouveler souvent afin de donner à nos sociétés chorales le stimulant, ou, pour parler plus exactement, le goût qui leur manque! Honneur à la ville de Lille qui a su prendre l'initiative d'une mesure qui, pour peu qu'elle rencontre des imitateurs, pourrait devenir de la plus grande utilité pour la propagation et les progrès de l'art musical dans notre pays!

G.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la vingt-deuxième représentation du *Juif errant*.

*** C'est vendredi que ce grand et bel ouvrage, interrompu quelques jours seulement, a reparu sur la scène, et que Gueymard a chanté pour la première fois le rôle de Léon. La recette s'est élevée à 9,288 fr. 75 c., ce qui prouve que l'empressement du public n'avait rien perdu pour attendre. La représentation a été fort belle. Le jeune chanteur a vaillamment abordé le rôle de Léon, dont le costume va très-bien à sa figure et à sa taille. La musique ne convient pas moins à la fraîcheur et à la puissance de sa voix. Il en a dit supérieurement les plus saillantes parties, et, avec un peu d'habitude, il les fera toutes valoir également. C'est un avantage pour le rôle que d'avoir été successivement essayé par des chanteurs différents de voix et de méthode, comme autrefois ceux d'Arnold, de Robert et tant d'autres, et ce n'est pas un désavantage pour des artistes éminents, qui savent tous s'y distinguer à leur manière. Massol, dans le personnage du Juif; Mme Tedesco et Mlle Lagrua, dans les rôles de Théodora et d'Irène, n'ont jamais mérité ni obtenu plus de bravos que dans la représentation dernière, qui en annonce d'autres toujours brillantes et toujours suivies. La vogue constante du *Juif errant* en plein mois de juin, au milieu de la saison chaude, continue d'être une exception.

*** La *Xacarilla*, substituée au *Freischütz*, et *le Diable à quatre*, composaient le spectacle de lundi. Mercredi, on donnait la *Favorite*, chantée par Mlle Masson, Mairalt et Morelli.

*** L'Opéra-Comique donnera très-prochainement la *Vierge de Kermo*, ouvrage en trois actes, dont les paroles sont de MM. Dennery et Lockroy, la musique de M. Maillart. Ce même ouvrage avait été annoncé d'abord sous le titre du *Baiser de la Vierge*. La première représentation aura lieu au plus tard dans les premiers jours de juillet. Les rôles principaux seront remplis par Mlle Lefebvre, Bussine, Couderc, Boulo et Jourdan.

*** Pendant toute la semaine qui vient de finir, le répertoire a été à peu près le même que celui de la semaine précédente, et le public n'a pas fait défaut.

*** Une jeune cantatrice, Mme Colson, qui, sous le nom primitif de Pauline Marchand, a fait sa réputation aux théâtres de Lyon et de la Haye, vient d'être engagée par M. Jules Séveste au Théâtre-Lyrique de Paris.

*** Jeudi dernier, le théâtre de Sa Majesté, à Londres, a donné avec un grand succès la première représentation d'un grand ouvrage lyrique et chorégraphique, *Zélie* ou *l'Amour et la magie*, qui portait d'abord le titre des *Quatre éléments*. L'auteur est M. de Saint-Georges, à qui nos théâtres lyriques, comme ceux de presque toute l'Europe, doivent tant et de si beaux succès depuis dix ans.

*** On annonce que Mlle Johanna Wagner est de retour en Allemagne, et qu'elle se trouve en ce moment aux eaux de Creuznach.

*** Hier samedi, à l'Institut, les six élèves admis à concourir pour le grand prix de composition musicale, et dont nous avons donné les noms, sont entrés en loges. Quatre-vingt-cinq cantates avaient été envoyées au secrétariat. Celle qui a été choisie a pour titre le *Retour de Virginie* (la Virginie de Bernardin de Saint-Pierre), et pour auteur M. Auguste Rollet.

*** Emile Prudent sera de retour à Paris dans quelques jours, et s'y reposera des magnifiques succès qu'il vient d'obtenir à Londres. Il y jouera le 30 de ce mois, pour la dernière fois. Au concert donné par le violoniste Sainton, le *Réveil des fées* a encore produit un effet merveilleux.

*** Le talent des artistes et surtout des compositeurs a besoin de s'éprouver en passant par diverses phases. C'est ainsi que M. Georges Mathias, le jeune et brillant pianiste compositeur, qui s'était plu d'abord à multiplier les difficultés dans les morceaux sortis de sa plume, vient d'en écrire deux d'un style tout différent et d'une exécution qui n'exige aucun effort extraordinaire. Ces morceaux ont pour titre : *Valse de concert* et *Noce villageoise*. L'auteur les a conçus pour être précisément ce qu'ils sont, faciles, brillants et à effet.

*** Notre collaborateur Georges Kastner vient de partir pour son voyage annuel en Allemagne.

*** Aujourd'hui dimanche, 27 juin, une grande solennité musicale réunira à Meaux les Sociétés chorales de Paris, les orphéons et les musiques des gardes nationales de Seine-et-Marne et des départements voisins. Un concours de chant d'ensemble aura lieu; un jury présidé par M. Adolphe Adam, de l'Institut, décernera les prix.

*** Un concert des plus attrayants a eu lieu la semaine dernière à Saint-Germain. M. S. Lee, le violoncelliste distingué, en était le bénéficiaire en même temps que le héros. Il a fait entendre, entr'autres, une fantaisie ravissante sur le *Juif errant*; c'est un morceau plein de charme, qui sera toujours entendu avec le plus grand intérêt. Jamais l'artiste n'avait été mieux inspiré; l'auditoire était transporté par son archet sympathique autant que par les délicieuses mélodies dont il était l'interprète. M. Maurice Lee et le jeune Edouard Lee, habiles pianistes de beaucoup d'avenir, ainsi que M. Armingaud, le gracieux violoniste de salon, ont également charmé le public.

*** Nous avons sous les yeux une lettre écrite à M. Bianchi, luthier, par Bazzini, le célèbre violoniste. Nous voudrions pouvoir la transcrire tout entière pour donner une idée du prix infini que le virtuose attache aux réparations faites par l'habile main de M. Bianchi à son Guarnerius, à son Galliano, et à son Gaspard Salo. Qu'il nous suffise de dire que ces réparations sont presque des métamorphoses.

*** Nous avons annoncé le concours ouvert par la Société Sainte-Cécile pour la composition, paroles et musique, d'une ode à la patronne de cette Société. Le morceau couronné sera exécuté au mois de novembre prochain dans le concert des jeunes compositeurs. — Les jeunes poëtes qui désirent prendre part au concours pour les paroles sont priés d'adresser leurs œuvres, avant le 15 juillet, au bureau du comité des gens de lettres, cité Trévise, 14. Une enveloppe séparée, renfermant le nom de l'auteur, devra accompagner ces poésies, qui ne doivent pas être signées. Le concours de poésie sera jugé par le comité de la Société des gens de lettres.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Le concert donné par M. Duboso a été fort agréable d'ensemble et de détails. La chambrée était assez nombreuse. Tous les ouvrages, choisis avec goût, ont reçu leur part de bravos. Mlle Pauline Paul a chanté avec beaucoup de grâce et d'esprit le boléro du *Carillonneur de Bruges*, et la romance *Pourquoi?* de Loïsa Puget; Mlle Omont a fort bien dit une romance et le duo de *Ne touchez pas à la reine*; M. Durand, jeune ténor, a fait le plus grand plaisir en chantant la jolie barcarolle de E. Dassier, *Mon pilote c'est l'amour*, le *Rêve du pâtre*, du même auteur, et la belle romance du *Val d'Andorre*. M. Duboso, dont tout le monde ici connaît et apprécie la belle voix et la diction sympathique, a chanté avec beaucoup de sentiment le *Chêne du Diable*, de E. Dassier, mélodie dont les accents dramatiques, parfaitement rendus par le chanteur, ont vivement impressionné l'auditoire.

*** *Bordeaux.* — Mlle Esther Danhauser vient de débuter avec un très-grand succès dans le rôle de Rose de Mai, du *Val d'Andorre*.

*** *Nantes.* — Un conservatoire avait été fondé en cette ville et confié à la direction de M. Bressler. Par malheur, le conseil municipal a toujours rejeté par ses votes successifs tous les projets qui tendaient à soutenir cette institution utile, en lui accordant secours et protection. Il en résulte que non seulement les salles du Conservatoire sont désertes et silencieuses, les cours ajournés, les professeurs congédiés; mais que d'autre part, les libéralités du gouvernement qui se sont récemment étendues sur le Conservatoire de Paris et les succursales de Toulouse, de Lille, de Marseille, de Metz, ont glissé au-dessus de Nantes, sans laisser trace de leur passage. Une autre conséquence de ce système d'économies mal entendues, c'est que, malgré l'évidence du progrès musical auquel la création du Conservatoire avait contribué, malgré le retentissement que peuvent avoir dans les autres villes les fêtes instrumentales et chantantes qui se donnent ici, soit au théâtre, soit à la mairie, soit dans la salle des Beaux-Arts, si libéralement ouverte désormais aux talents vraiment méritoires, Nantes n'est comptée pour rien dans l'Association musicale des départements de l'Ouest, tandis que sa position de grande cité et de succursale du Conservatoire de Paris devrait la placer en tête des villes qui figurent dans cette société philharmonique. Si Nantes avait un Conservatoire qui fonctionne, comme il a fonctionné déjà sous l'habile direction de M. Bressler, il n'en serait point ainsi. Souveraine musicale de l'Ouest, ainsi que le gouvernement l'avait souhaité et décidé, elle exercerait son influence et sa suprématie sur les cités environnantes. Au lieu d'être à la remorque, ou plutôt d'être complétement annulée, elle con-

centrerait vers elle les travaux, les efforts, les éléments de l'art musical, disséminés dans les autres villes; ou tout au moins elle serait représentée avec honneur, avec supériorité même, dans les grandes fêtes que celles-ci donnent alternativement chaque année. Ce sont là des considérations qu'il serait urgent, selon nous, de ne pas perdre de vue; elles en valent bien la peine.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne.* — Parmi les nouveautés qui feront incessamment leur apparition au théâtre de la Cour, on cite le *Val d'Andorre*, d'Halévy. — Après une saison des plus prospères, l'Opéra-Italien a fait sa clôture le 15 juin : il avait ouvert le 15 mars dernier. Depuis le temps de Barbaja, les chanteurs italiens n'avaient point obtenu de pareils succès. En première ligne, il faut citer Mme Médori, dont l'apparition dans le rôle de *Lucrezia* fut saluée avec un enthousiasme qui est allé en augmentant jusqu'à la fin. Mlle Marray, MM. Fraschini et Debassini se sont également soutenus dans la faveur du public. C'est surtout dans Dona Anna, de *Don Juan*, que la Médori a fait fureur.

*** *Berlin* — M. Charles Voss est arrivé dans notre capitale, d'où il doit se rendre aux eaux de Tœplitz — L'événement le plus marquant dans notre monde théâtral, c'est la représentation de *Lucia*, qu'on a reprise pour Roger, qu'on attend cette semaine. Mme Tuczek y a été vivement applaudie dans le rôle principal. — Vieuxtemps se trouve depuis quelque temps en cette ville.

*** *Brunswick.* — Notre cinquième festival commencera le 2 juillet : un orchestre composé de 140 instrumentistes et 700 chanteurs exécutera l'*Elie*, de Mendelssohn, sous la direction de M. Muller. Le lendemain, *Egmont* et la grande symphonie de Beethoven.

*** *Hambourg.* — *Struensée*, avec la musique de Meyerbeer, a eu plusieurs représentations; l'ouverture, empreinte d'une énergie si profonde et si caractéristique, la polonaise, le chant national danois et la scène du rêve, ont produit le plus grand effet.

*** *Varsovie.* — M. Lvoff, directeur de la chapelle impériale russe et adjudant général de l'empereur, est arrivé ici. On espère que, pendant son séjour, le *Stabat*, qui est la plus éminente de ses compositions, sera exécuté, ainsi que le *Stabat* de Pergolèse.

*** *Milan.* — Mlle Sosse vient de chanter dans un concert donné au théâtre de la Canobiana, la cavatine d'*Attila* et celle de *Linda* avec un immense succès. Cette excellente artiste est engagée au même théâtre pour y créer le rôle des *Masnadieri*.

*** *Stockholm*, 7 juin. — Mme Jenny Lind vient de faire remettre à notre gouvernement la somme de 50,000 piastres fortes (250,000 fr.) pour être employée à la création de nouvelles écoles primaires gratuites dans les localités où le nombre de ces établissements ne répond pas aux besoins de la population.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

LE CHOEUR

Collection périodique des meilleures pièces de musique d'église, pour les voix et l'orgue.

Six numéros par an.

Envoyer un mandat de 6 fr. 50 sur la Poste, à M. REGNIER, secrétaire de la Société de musique religieuse, à Nancy.

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LE

JUIF ERRANT

Opéra en cinq actes,

Paroles de

MM. E. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES

Musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

Partition pour piano et chant, net 40 fr.

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

HENRI POTIER.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS SUR CET OPÉRA

Ouverture arrangée par H. Potier . . . . . 6 »
Fréd. Burgmuller. — Grande valse . . . . . 5 »
Decourcelle. — Fantaisie à quatre mains 7 50
J. B Duvernoy. — Deux fantaisies ; chaque . . . . . 6 »
A. Lecarpentier. — 230e et 139e Bagatelle ; chaque . . . . . 4 »
R. Mulder — Op. 23. Caprice guerrier . . . . . 9 »
— Op. 24. Andante de concert . . . . . 5 »
H. Rosellen. — Fantaisie brillante 7 50
A. Falévy. — Op. 46. Fantaisie brillante 7 50
Ch. Vors. — Op. 139. Grande fantaisie dramatique . . . . . 9 »
N. Louis. — Op. 228. Fantaisie pour piano et violon . . . . . 6 »
Lee. — Op. 64. Fantaisie pour violoncelle avec accompagnement de piano 7 50
A. Fessy. — Trois fanfares pour musique de cavalerie. Chaque . 5 »
Airs arrangés pour deux violons, par N. Louis, trois suites. Ch. 9 »
— arrangés pour deux cornets à piston, par Caussinus, trois suites. Chaque . . . . . 9 »
— arrangés pour deux flûtes, par E. Walkiers, trois suites. Ch. 9 »
— arrangés pour violon seul, flûte seule et cornet seul. Chaque instrument, deux suites à 7 50

MUSIQUE DE DANSE

H. Potier. — Sept airs de ballet et une marche :
1. Pas des Esclaves 4 50
2. Pas des Voiles 4 50
3. Le Bourdonnement 4 50
4. Le berger Aristée 4 50
5. La Ronde 4 50
6. La Reine des Abeilles 4 50
7. La Ruche 4 50
Marche triomphale 2 50
Etling. — Polka des Abeilles . . . . . 4 »
A. de Lenoncourt. — Redowa . . . . . 4 »
— Quadrille de salon 4 50
Marx. — Quadrille facile 4 50
Musard. — Deux quadrilles. Chaque 4 50
— Les mêmes, à quatre mains. Chaque 4 50
— Suite de valses . . . . . 6 »
— Les mêmes, à quatre mains 7 50
Masdeloup. — Schottisch du Berger . . . . . 4 »
Pilodo. — Schottisch . . . . . 3 »

Grande partition et partie d'orchestre.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 27. | 4 Juillet 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouvernement.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Eli de la Flèchère, 1711, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Schaffenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse . . 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Beethoven et ses trois styles, de W. de Lenz, par **Paul Smith**. — Concours d'orphéons et de musiques d'harmonie, à Meaux. — Revue critique : Méthode de chant, de Piermarini ; Fleurs d'Italie, de Léopold Terry ; Études pour piano et violon, de Ferdinand Hiller, par **Henri Blanchard**. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

LITTÉRATURE MUSICALE.

BEETHOVEN ET SES TROIS STYLES,

PAR W. DE LENZ.

M. W. de Lenz est Russe et conseiller d'Etat. En nous envoyant son livre de Saint-Pétersbourg, où il a été publié, il nous adresse une lettre dont nous croyons devoir extraire les passages suivants : « J'ai » écrit pour la vérité, rien que pour la vérité. — Rendez-le-moi dans » votre estimable feuille. Je sais qu'à Paris on n'a pas le temps de lire » un livre, qu'on y a à peine le temps d'en faire un. — J'ose cependant vous prier de lire les deux premiers chapitres, etc., etc..., les » suppléments enfin, et le catalogue, qui est à lui seul unlivre, dont les » recherches m'ont pris vingt ans. Soyez sévère, je crois l'avoir méritée ; mais soyez juste. Je l'attends de vous, du caractère français. »

Eh bien, nous allons tâcher d'être tout ce que M. W. de Lenz désire que nous soyons. Nous le traiterons comme un de ces compatriotes des bords de la Newa, qui ne diffèrent presque en rien de ceux des rives de la Seine. Les lignes qu'on vient de lire prouvent déjà que nous avons affaire à un homme d'esprit ; son ouvrage prouvera peut-être qu'il en a trop, et c'est un tort qui souvent empêche qu'on ait assez de raison, qui nuit plus qu'on ne saurait le croire, en France surtout, où l'on connaît si bien la juste mesure des choses. L'auteur le reconnaît lui-même dans un avant-propos où il rend compte des motifs qui l'ont porté à écrire son livre en français, la langue universelle des artistes. Une autre considération encore l'a décidé : « Il faut convenir, dit-il, que le français est une espèce de *licou* qui bride utilement l'enthousiasme par l'impérieuse nécessité qu'il impose de » rester clair. » Hélas ! que de fois, en lisant les deux volumes de M. Lenz, avons-nous regretté de voir que le *licou* ne servait presque à rien !

Puisque nous en sommes à ce chapitre de la France, et que M. de Lenz nous a demandé la vérité, disons-la-lui tout de suite sur un des points qui doivent naturellement nous tenir le plus au cœur. M. de Lenz, presque au début de son livre (à la page 12 du premier volume), prononce sur la France et l'esprit français un jugement de la plus déplorable légèreté, tranchons le mot, de l'absurdité la plus ridicule. Et puis, quand il a fulminé tant bien que mal cet arrêt souverain, il le termine par une contradiction des plus flagrantes, escortée d'un nonsens des mieux conditionnés.

Voici l'arrêt textuel : « L'esprit français, à le considérer en masse, » est essentiellement contraire à la musique : positif, net, très-matériel, il trouve la poésie dans le trois pour cent et dans la vie de » Bohême. On dit en français : *travailler* un instrument donné, le » piano, le violon, etc. ; c'est la seule langue qui s'exprime ainsi. Tout, » en effet, est travail en France : lutte sauvage d'individu à individu ; » on ne voit rien au delà, et les arts n'y sont eux-mêmes qu'une manière d'escompter au comptant les faiblesses du consommateur. » Paris ressemble, sous ce rapport, à un bocal gorgé d'affreux insectes » qui se mangent très-bien les uns les autres, le tout par concurrence. » Aussi bien le public parisien semble-t-il, dans sa masse, destiné à » former le public le moins musicien. Le Parisien pur sang *dit* Beethoven, il *pense* Musard. Paris, cependant, fait les réputations. Il » faut bien qu'une ville les fasse : celle-là est la bonne, géographiquement parlant. »

Autant et plus de folies que de lignes. Ainsi voilà, en quelques traits de plume, l'esprit français mis au ban de l'Europe à cause de ses tendances exclusivement positives et matérielles, de son attachement au trois pour cent, ce qui implique un certain goût d'ordre et d'économie, et en même temps à cause de son entraînement vers la vie de Bohême, ce qui annonce la dissipation et le désordre ! Voilà les malheureux Français condamnés au travail à perpétuité, sans repos ni trêve, parce qu'en français on dit *travailler* un instrument, et non pas *studiare*, comme en italien, ou *studiren*, comme en allemand, et que, par une conséquence forcée, jamais les Italiens, les Allemands, n'ont *travaillé* leurs instruments comme les Français ! Voilà encore ces mêmes Français condamnés à se dévorer les uns les autres comme *d'affreux insectes* dans un bocal, parce que, chez eux seulement, les arts offrant un moyen de vivre et même de faire fortune, il n'a jamais existé de concurrence que chez eux, et que partout ailleurs les artistes n'ont jamais eu la coupable pensée de spéculer sur les faiblesses du consommateur ! Enfin, et c'est le bouquet, voilà le Parisien *pur sang* atteint et convaincu d'un tel *crétinisme* qu'alors même qu'il articule le nom de Beethoven, toute sa pensée est à Musard !

E pure si muove ! Et pourtant ce même Parisien, cette bête brute, ce sauvage, est appelé à exercer la plus haute juridiction en musique ! Et pourtant ce Paris, dont on ne devrait pas laisser pierre sur pierre, ce Paris, *fait les réputations* ! Pourquoi donc ? Parce qu'il faut bien qu'une *ville les fasse*. A la bonne heure ! Mais pourquoi celle-ci plutôt que celle-là ? J'admets qu'on tire au sort, ce serait une raison ; mais si on ne l'a pas fait, il y en a donc une autre ? La situation géographique. Oh ! pardon : je prends une carte d'Europe, et je ne vois pas du tout que Paris soit au centre ; il l'est beaucoup moins que Vienne, Berlin, Munich, et pas plus qu'autrefois Athènes et Rome, qui ont aussi exercé

dans les lettres et les arts une certaine souveraineté. Ne serait-il pas possible qu'aujourd'hui Paris fît les réputations en vertu du même droit et au même titre que ces immortelles cités qui ont dominé le monde, géographie à part?

Que M. de Lenz se détrompe. Il n'y a jamais eu d'effet sans cause, et la cause qu'il attribue à l'effet qu'il constate est d'une bouffonnerie à faire rire aux éclats. Lui-même ne la croit pas sérieuse, et peut-être se moque-t-il de nous, qui nous amusons à la réfuter. Il sait trop bien l'histoire pour ignorer que de tout temps, à peu d'exceptions près, les artistes ont travaillé pour vivre et que la concurrence a été leur aiguillon. Il connaît les rivalités, les jalousies, les luttes acharnées des compositeurs italiens à l'époque des Pergolèse, comme à celle des Piccinni, des Cimarosa et des Paisiello. Dans la biographie de Mozart, si bien écrite par son compatriote et son devancier, M. Oulibicheff, il a vu tout ce que l'auteur d'*Idoménée* et de *Don Juan* avait eu à souffrir de la haine furieuse des pianistes et des compositeurs viennois ou autres, qui voulaient l'écraser. Paris n'est donc pas une ville exceptionnelle, sauf toutefois en ce sens que, comme il y a place pour tout le monde, les artistes y sont plus heureux, plus tranquilles, moins ennemis les uns des autres que partout ailleurs. Ils peuvent y faire leur réputation, sans être nécessairement anthropophages. L'anathème rédigé par M. de Lenz manque donc complétement de justesse. On le croirait dicté par un de ces grands hommes incompris, comme parfois il s'en trouve, qui s'exilent de Paris, en le chargeant d'invectives, parce qu'il fait les réputations, et n'a pas daigné faire la leur !

Du chapitre de la France passons à celui de l'enthousiasme, dont, suivant M. de Lenz, le français est le *licou*. Mais il y a enthousiasme et enthousiasme : M. de Lenz n'est pas enthousiaste comme un autre ; on en jugera par le trait suivant, à propos de la symphonie avec chœurs : « Quand on la jeua pour la première fois à Saint-Pétersbourg, » dit-il (Société philharmonique, 7 mars 1836), je rencontrai à la » répétition Glinka, le célèbre compositeur. Nous étions placés sur les » degrés auprès des fenêtres, qui, dans la salle d'Engelhardt, voient » passer et repasser le flot incessant de la grande artère de Saint-» Pétersbourg, de la Perspective. Glinka dit après l'*allegro*:— Mettons-» nous par terre, ce sera plus décent. Et il s'assit sur le drap vert » qui recouvrait les degrés. Le sentiment que j'éprouvais était d'aller » me cacher dans les caves de la maison d'Engelhardt, sous les ton-» neaux de la cave, si la symphonie eût pu s'entendre de là. Au » *scherzo*, Glinka s'écria, en cachant sa tête entre les deux mains : » — Mais on ne touche pas là! Oh! c'est impossible! Il pleurait. Je re-» connus que je n'aurais pu me trouver aux côtés d'un plus grand ar-» tiste. Je ne conserve pas de plus grande impression en musique, » malgré la médiocrité de l'exécution, qui était dans les conditions de » l'ouvrage, dont on appellerait les chœurs — *les impossibles*. En » sortant de la salle, je rencontrai à la tête du pont de Kasan, ce » *Pont-Neuf* des rencontres de Saint-Pétersbourg, le pianiste-compo-» siteur Vollweiler, talent remarquable, enlevé par une mort préma-» turée. Francfort-sur-le-Mein avait donné à Vollweiler quelques no-» tions confuses de cuisine qu'il corrigeait chez nous. Il était près de » cinq heures. — J'ai bien appétit, dit-il. Et me sachant bonne four-» chette, expression de Servais à mon égard, Vollweiler ajouta : — J'ai-» merais bien à dîner avec vous après cette invraisemblable sympho-» nie que nous venons d'entendre. Nous entrâmes chez le restaurateur, » qui avait nom Grand-Jean, à deux pas de la maison d'Engelhardt, sur » le canal. A peine assis à une des tables rondes du petit appartement » où on était sûr de ne rencontrer personne, je me mis à épancher » mes impressions. L'heure passait. Vollweiler m'interrompit de loin » en loin par le mot de *menu*. Ces interruptions finirent cependant par » s'éteindre, et j'aime à attester le fait que nous étions, tous deux, » assez émus ; qu'en dépit du proverbe : ventre affamé n'a pas d'o-» reilles, Vollweiler me donna raison, qu'il *fallait célébrer l'événe-» ment en s'abstenant* ; que deux intrépides mangeurs et qui pouvaient » payer leur dîner, sortirent, au grand étonnement de Grand-Jean, qui » m'avait vu manger, mais qui ne m'avait pas entendu parler sym-» phonie avec chœurs, sortirent, dis-je, de chez ce digne collatéral » des Carême, sans avoir succombé à ses tentations. »

Comprenez-vous maintenant de quelle façon M. de Lenz pratique l'enthousiasme et pourquoi le *licou* ne suffit pas toujours? Franchement, un Parisien pur sang, tout en préférant Beethoven à Musard, n'eût rien fait de semblable. Il se serait même permis de rire tant soit peu de cette formule admirative qui devait se résoudre en une mauvaise nuit et des crampes d'estomac. M. de Lenz dit, il est vrai, que « *s'il faut se gar-» der de l'enthousiasme factice, aveugle; l'enthousiasme sincère lui » paraît être une belle chose et qui implique des conditions dont les » personnes qui ne la comprennent pas, qui la proscrivent, sont pri-» vées.* » Nous le lui accordons ; mais de ce que l'enthousiasme est sincère, s'ensuit-il qu'il ne puisse être aveugle? Et dans quelle catégorie pense-t-il qu'on doive ranger celui dont il nous a donné le plaisant spécimen? S'il rendait un digne hommage à Beethoven, celui qui ne dînait pas après avoir entendu sa neuvième symphonie, que faudrait-il dire de celui qui n'aurait ni déjeuné, ni dîné le lendemain? Et de celui qui aurait jeuné toute une semaine? Et de celui qui se serait laissé mourir de faim? Et de celui qui se serait poignardé sur l'heure même, pour ne pas survivre à tant de bonheur et à tant d'exaltation? Une fois entré dans cette voie de macérations, de tortures, de supplices même, renouvelés de l'Inde et des fakirs, il n'y a pas de motif pour s'arrêter, sinon au dernier terme. Notre avis est que ce sont choses qu'on est libre de faire, pour peu que cela convienne, mais dont il est sage de ne pas se vanter. Nous avons un auteur, parisien pur sang, appelé Molière, qui a dit dans une sienne comédie, intitulée *Tartufe*:

> Les bons et vrais dévots qu'il faut suivre à la trace
> Ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace.

Non, sans doute, la véritable et profonde admiration pour les merveilles de l'art n'a pas besoin de ces manifestations excentriques, dont la progression naturelle mène droit au suicide. Et ce qu'il y a de remarquable, c'est que M. de Lenz le sait bien ; c'est qu'il a en horreur le tour de force et le puff, au point que dans un endroit de son livre, il transcrit, avec approbation, ce passage d'un de nos confrères et amis, Jules Janin : « Un homme avale une grenouille vivante, il finit » par avaler une couleuvre ; il mâche de l'étoupe enflammée, il en » vient à se plonger une épée au fond du gosier. Eh! le tour de force,— » on sait où il commence, on ne sait pas où il s'arrête. Il ne faut pas » toucher au tour de force, quand on est un vrai poëte et pour peu » que l'on soit un grand artiste. » Il n'y faut pas toucher, non plus, quand on est un vrai dévot de l'art, sous peine de tomber dans le fanatisme, et du fanatisme au puff il n'y a que la main. M. de Lenz trouve, et nous trouvons comme lui, que les ovations transatlantiques décernées à Jenny Lind ont comblé la mesure de l'absurde. Cependant nous n'avons pas ouï dire qu'une jeûne universel ait été prêché en son honneur ! Quand on blâme le fétichisme, il ne faut pas s'y jeter à corps perdu tout le premier.

M. de Lenz nous a demandé d'être sévère et juste : il nous pardonnera, nous l'espérons, d'avoir commencé par ce que notre tâche avait de plus pénible. Nous avons voulu indiquer tout d'abord en quoi nos opinions et les siennes différaient essentiellement. Maintenant il sait quel est le point de départ, quelle sera la direction de notre critique. Nous avons lu son livre tout entier, quoiqu'il s'imagine qu'à Paris on n'ait pas le temps de lire. Nous aurons encore bien des occasions de sévérité, mais nous en aurons aussi de justice, si par ce mot on entend l'hommage payé aux bonnes parties d'une œuvre que l'auteur pourra rendre infiniment meilleure quand il le voudra.

PAUL SMITH.

CONCOURS D'ORPHÉONS ET DE MUSIQUES D'HARMONIE A MEAUX.

Le 27 juin, le département de Seine-et-Marne a tenu pour la seconde fois ses assises musicales annuelles. Le conseil général de ce département, comprenant la salutaire influence que la musique peut exercer sur la moralisation des masses, et sachant très-bien qu'un des meilleurs moyens de la répandre parmi les populations qu'il administre, et de leur y faire prendre un goût passionné, c'est l'émulation, a décidé que chaque année aurait lieu, dans une des localités principales du département, un concours public, suivi d'une distribution solennelle des prix, auquel seraient invités à prendre part non-seulement les Sociétés chorales et les corps de musique de la garde nationale des villes et villages de Seine-et-Marne, mais encore tous ceux des départements voisins. Déjà l'an dernier cette excellente intention fut très-heureusement réalisée à Melun, pour qui le jour du concours fut un jour de fête générale, dont tout le monde dans la ville garde un bon souvenir. Cette année, c'est à Meaux que la fête a eu lieu, et avec un véritable éclat. Les habitants étaient tous sur pied; de tous côtés les trains de plaisir amenaient des Sociétés concurrentes et des amateurs qui venaient les entendre. La presse parisienne avait été convoquée, et quelques-uns de ses feuilletonistes spéciaux s'étaient empressés de se rendre à l'invitation. Avec eux était arrivée de Paris une foule considérable de dilettantes. Le jury était aussi tout parisien ; il se composait, pour le concours d'orphéons, de M. Adolphe Adam, président; de MM. Ambroise Thomas, Georges Bousquet, Gounod, Panseron, Limnander et Laty; pour le concours de musiques d'harmonie, de M. Klosé, président; de MM. Triébert, Dauverné, Urbin, Artus, Cokken et Forestier. En outre, quelques membres du conseil général de Seine-et-Marne avaient été adjoints à l'un et à l'autre jury. On remarquait parmi les membres du jury du concours de chant, le général Pelet, en grand cordon de la Légion-d'honneur.

Les deux concours ont commencé simultanément à midi, celui des orphéons, dans la salle de spectale ; celui des musiques de garde nationale, sur la place. Au premier, vingt-trois Sociétés chorales sont entrées en lice; dix corps de musique d'harmonie se sont présentés au second. Les concurrents avaient été classés par division, suivant leur degré de force connu, ou leur temps d'existence : les orphéonistes formaient quatre divisions. Le concours a commencé par la quatrième, qui se composait d'enfants de différents établissements d'instruction publique. Le premier prix a été décerné à l'Institution Fleury, de Lagny ; ses jeunes chanteurs étaient au nombre de trente-cinq; l'Ecole communale des Frères, de Meaux, a obtenu le second prix; son contingent de choristes imberbes était de trente. Le village de Trilport avait envoyé à ce concours vingt-cinq de ses enfants. — La troisième division comprenait onze orphéons : celui de Fontainebleau au nombre de vingt-huit membres, celui d'Epernay (vingt-cinq), de Sens (vingt), de Senlis (vingt-quatre), de Nemours (vingt-quatre), de la Ferté-sous-Jouarre (vingt-deux), de Villeneuve-sur-Yonne (treize), de Trilport (cinquante), de Châlons (trente-deux), de Lagny (quarante), de Vaugirard (vingt-cinq). L'orphéon de Nemours a obtenu le premier prix; celui de Fontainebleau, le second; une médaille a été accordée à chacun des orphéons de Lagny, de Trilport et de Sens. Un fait digne de remarque, c'est que ce village de Trilport, qui a figuré dans ces deux divisions, à l'une avec vingt-cinq enfants, à l'autre avec cinquante adultes, ne compte que neuf cents habitants. — Six Sociétés chorales entraient dans la seconde division : c'étaient les *Enfants de la Seine*, au nombre de trente; l'orphéon de Meaux (quarante-cinq); les *Cécilians*, de Pari (trente); l'*Union Wilhemienne*, de Paris également (cinquante-huit); la *Chorale de la Seine* (trente-neuf), et les *Enfants de Paris* (cinquante). C'est la Société des *Enfants de Paris* qui a obtenu le premier prix; le second a été remporté par la Société des *Enfants de la Seine*; une médaille a été accordée à l'orphéon de Meaux. — Enfin, les concurrents de la première division étaient la *Chorale populaire du Conservatoire* (trente et un membres); la *Société chorale de Bercy* (quarante-quatre), et les *Enfants de Lutèce* (soixante-dix). Le premier premier prix a été obtenu par la Société des *Enfants de Lutèce*, et le second par la *Chorale populaire du Conservatoire*.

Il n'y a pas eu de première division dans le concours de musiques d'harmonie ; les conditions fixées par le programme n'ayant pu être remplies par les corps de musique concurrents; il n'y a eu qu'une deuxième et une troisième division. Dans celle-ci, nous retrouvons le village de Trilport, avec vingt musiciens : il a eu le premier prix; le second a été décerné à la musique de Villeneuve-sur-Yonne, également au nombre de vingt exécutants ; la musique de Charly (dix-huit musiciens) a obtenu une médaille. Dans la deuxième division, le premier prix a été décerné à la musique de Meaux, et le second à la musique de Montereau ; une médaille a été accordée à la musique de Melun.

Les concours se sont terminés à cinq heures et demie. A leur issue, les diverses Sociétés se sont formées en cortége sur la place Henri IV, et, précédées et escortées d'un détachement de cuirassiers, la musique du 3e léger en tête, se sont mises en marche, avec toutes les autorités départementales et communales, en grand costume officiel, et les membres du jury; puis, traversant les principales rues de la ville, se sont rendues à la place Lafayette, élégamment décorée, où les récompenses ont été distribuées aux vainqueurs, devant une très nombreuse assistance, qui a applaudi avec enthousiasme à chaque nom proclamé. La distribution des prix a été précédée d'un discours chaleureux et bien senti, patriotique, on peut le dire, à bon droit, de M. le préfet, et suivi d'un banquet offert à tous les concurrents, ainsi qu'aux personnes de distinction invitées à la fête. La cordialité la plus franche n'a cessé de régner pendant toute cette journée, qui fait vraiment honneur à la ville de Meaux et au département de Seine-et-Marne. — Nous ne devons pas omettre que la fête avait été inaugurée par une messe en musique de M. Laurent de Rillé, chantée par des orphéonistes et accompagnés par la musique du 3e léger. Il est juste aussi de nommer M. E. Delaporte, l'infatigable et intelligent organisateur de ces concours musicaux, si utiles sous tous les rapports, si intéressants tant au point de vue moral qu'au point de vue de la propagation de l'art.

Ajoutons enfin que, comme témoignage de leur sollicitude, le Prince-Président et M. le ministre de l'intérieur avaient envoyé, le premier, une médaille d'or, qui constitue le premier prix de la troisième division du concours vocal; le second, un tableau, ajouté en prime à la récompense qui devait échoir au premier lauréat de la deuxième division du concours instrumental.

A. Z.

REVUE CRITIQUE.

Cours de chant, ou Méthode divisée en deux parties, par PIERMARINI, chevalier de l'ordre d'Isabelle-la-Catholique, et directeur du Conservatoire de musique de Madrid, du conseil de S. M. C. la reine d'Espagne, et son secrétaire honoraire.

Fleurs d'Italie, ou 12 Mélodies italiennes, par Léopold TERRY, professeur de chant au Conservatoire royal, et chef d'orchestre de l'Association musicale de Liége.

En religion ou en politique, le génie éloquent et passionné est un stryge destructeur; dans les arts, et surtout en musique, c'est un dieu créateur et bienfaiteur. L'art du chant, entre tous, contribue pour une large part au bonheur de l'humanité. Le chant, et cela dit sans exagération, c'est le rythme impérieux de la science qui charme, entraîne, persuade; c'est l'éloquence, plus l'action ; c'est la vie active donnée à la pensée de religion, de guerre, ou d'amour : aussi, depuis le commencement du monde, si le monde a jamais commencé, l'homme, la femme, l'enfant, chantent involontairement et même volontairement. Rien n'est aussi doucement consolateur que le chant :

Il purge, réjouit, conforte le cerveau;
De toute noire humeur promptement le délivre ;
Et qui vit sans *chanter* n'est pas digne de vivre.

Par toutes les qualités que nous avons énumérées en tête de cet article, M. Piermarini est un autre Farinelli de la moderne Espagne; il semble avoir été presque un favori-ministre à la cour de Madrid. Parmi toutes ses dignités, celle-ci, qui figure en tête de l'ouvrage qu'il a publié sur l'art de chanter, n'est pas la moins importante :

« Mon cher Piermarini, j'ai reçu et examiné avec attention votre méthode de chant. Cet ouvrage, que je regarde comme très-utile pour l'art, est digne de vous qui avez si bien chanté, et qui avez fait de si bons élèves lorsque je vous ai connu à Madrid dans le Conservatoire que vous dirigiez avec autant de talent que de zèle. Je me félicite avec vous, mon cher ami, et je souhaite que cet ouvrage remarquable couronne vos désirs.

» Votre affectionné,

» G. Rossini. »

Cette approbation en vaut bien un autre; car celui qui l'a donnée est ou fut un aussi habile chanteur qu'il s'est montré savant compositeur dans l'art d'écrire pour les voix.

La méthode de M. Piermarini est précédée de quatre pages de texte seulement, c'est-à-dire d'un *avertissement* et de *quelques idées générales sur le chant*. Cette sobriété de préceptes, d'explications, de classifications scientifiques, anatomiques, fait contraste avec le grand nombre des cours de chant qu'on publie depuis quelque temps, et dans lesquels on fait intervenir les définitions physiologiques, esthétiques, en attendant qu'on y fasse entrer les dissertations psycologiques. Sans avoir recours aux termes prétentieusement scientifiques, M. Piermarini vous dit tout d'abord, dans une courte note de l'avertissement, qu'*il faut commencer l'étude du chant par la chose la plus pénible et la plus fatigante, qui est le développement de la voix de poitrine, l'union des registres, la bonne manière de respirer, la pose enfin de la voix et de la figure*. Cette instruction concise est pleine de choses: c'est presque un cours de chant, comme la page d'exercices qu'avait tracée pour ses élèves un célèbre chanteur italien, et qui résumait tout l'art vocal.

L'auteur du nouveau cours de chant qui nous occupe a cru devoir définir le génie dont nous avons parlé plus haut. Sans traiter ce sujet hyperboliquement, comme J.-J. Rousseau dans son dictionnaire de musique, il dit que la troisième qualité du chanteur, qualité rare, essentielle, c'est le *génie*; c'est ce don du ciel qu'on n'acquiert pas, ce privilége avec lequel naissent certaines organisations, feu sacré qui n'a son foyer que dans quelques âmes d'élite. On ne l'acquiert pas: on le développe, on le dirige; et c'est surtout lorsqu'il est fort de toutes les ressources de l'art, lorsqu'il a dominé toutes les difficultés, renversé tous les obstacles des longues et pénibles études, qu'il se montre au grand jour et dans toute son entraînante beauté. Il faut au génie cette conviction de sa force; il ne la devra qu'à un travail soutenu et bien dirigé.

M. Piermarini fait aussi de la critique à bon escient; il parle, en s'en moquant, des leçons d'anatomie qui se sont introduites depuis quelque temps dans la plupart des méthodes de chant; chose aussi peu nécessaire à connaître pour le chanteur, dit-il, que la conformation des doigts pour le pianiste. Pour cet habile théoricien, enfin, *le chant est l'âme de la musique*. Trois choses sont nécessaires au chanteur: *la voix, l'art, le génie*. La voix, don de la nature, que l'art façonne et rend docile, que le génie touche de son étincelle, anime et fait vivre. Mais l'art est le produit du travail; le génie le développe et le féconde par l'application constante de l'imagination. Ces deux études propres à l'art et au génie influent prodigieusement sur l'amélioration de la voix, qui doit gagner tous les jours en force, en souplesse, en étendue. La France, dit encore M. Piermarini, est merveilleusement riche en voix. L'opinion contraire, généralement accréditée, est une erreur; mais il faut savoir les ménager, les conduire et laisser à chacune son caractère sans les dénaturer comme on le fait: c'est là qu'est le mal.

La première partie de l'ouvrage de M. Piermarini se compose de cinquante jolies petites leçons de solfége avec un simple accompagnement de piano, mélodies faciles et progressives, écrites sur la clef de *sol*, et de dix autres leçons sur la clef d'*ut* première ligne. Le professeur conseille de solfier d'abord en nommant les notes, et de revenir, de repasser sur toute cette première partie, même les gammes, en les vocalisant.

La seconde partie de cette méthode présente, dans quarante exercices, dont la dernière notée est sur la clef d'*ut* première ligne, toutes les difficultés de l'art du chant. Les mélodies en sont tour à tour brillantes, passionnées et dramatiques. Cela est bien accompagné, purement écrit, et toujours dans les cordes de la voix. Bien entendu que ces études ne sont applicables qu'aux voix de soprano et de ténor.

Quand l'élève aura parcouru avec intelligence et avec le secours d'un bon professeur, car il faut toujours un maître pour appliquer une méthode quelconque, ce vaste cours de chant qui se compose de près de trois cents pages, il sera nécessairement un bon chanteur, ou, comme cette personne qui jouissait d'une bien mauvaise santé, il faudra que cet élève soit doué de bien médiocres facultés musicales; car dans cette riche collection d'exercices on trouve tous les styles et tous les artifices de l'art du chant: romances sans paroles, airs hérissés des difficultés les plus ardues, et jusqu'à la scène dramatique avec récitatif à l'usage du tragédien lyrique, du ténor d'opéra-comique et du brillant chanteur de concert.

— Après l'art scolastique utile, vient celui de salon, qui se manifeste par l'album, les chants aisés, ausoniens. C'est un ouvrage de ce genre que vient de publier à Bruxelles M. Terry, professeur de chant au Conservatoire royal, et chef d'orchestre de l'Association musicale de Liége. Ce recueil de mélodies est dans le genre des *Matinées* de Rossini, sans en avoir précisément l'originalité, la fraîcheur, la nouveauté, lorsqu'elles parurent. Ce sont des petits airs d'opérettes, des romances avec paroles italiennes et françaises. C'est: *il Canto della Zingara*, valse légère et joyeuse, et pas mal modulée; *Barcarolle* vénitienne et philosophique, dite par une jeune et jolie gondolière qui pratique la vie et sa profession en traduisant à peu près cet axiome de chanson française: *Et vogue la galère*, avec de joyeux *la, la*, en mesure à six-huit, sur laquelle ondule toujours toute barcarolle; et puis vient une *romanza* sur la *Rimenbranza del giuramento*; *il Pellegrino*; une chansonnette *all' amica*, sur tous les lieux communs de morale lubrique que Lulli réchauffait des sons de sa musique, et que M. M. Glandier a fait passer de la langue italienne dans la nôtre; *il Povero, lamento*, suffisamment lamentable; *il Menestrello*; *Che cos' è amor*; *Arietta*, ou valse avec paroles toujours traduites de l'italien par M. Glandier, et toujours dans l'esprit de celles que réchauffait Lulli des sons de sa musique. Un autre *lamento* en sept couplets sur les hirondelles, et un boléro intitulé l'*Indovinatrice* terminent ce recueil de mélodies, ou *Fleurs d'Italie*, comme dit le titre, et qui doit plaire à cette classe d'amateurs qui croient toujours que ce n'est que de l'Italie que nous vient le chant. C'est une idée tout comme une autre, une vérité qu'on peut défendre et contester. Le recueil de M. Terry a donc des chances de succès auprès du plus grand nombre. Il y a du mouvement, de l'entrain, de la grâce dans sa mélodie, et de la facilité dans ses modulations, dans ses accompagnements.

Six études pour Piano et Violon par M. Ferdinand HILLER.

Il y a consonnances et dissonnances en harmonie: cette science est souvent en désaccord avec la mélodie, et ceux qui la professent comme théoriciens ou virtuoses ne s'entendent pas toujours. Par exemple, les maîtres de piano croient pouvoir tout enseigner à leurs élèves: exécution brillante, composition, et jusqu'au sentiment musical. Aussi ce n'est jamais sans une sorte de jalousie qu'ils voient arriver chez ces élèves le professeur d'accompagnement et de musique d'ensemble; ils font tout pour éloigner, sinon indéfiniment, pour ajourner du moins sa présence. Et cependant, concerter avec une ou plusieurs personnes est le seul moyen de compléter un enseignement musical quelconque. La musique d'ensemble représente l'esprit de société. La première excursion que font les élèves dans cette partie de l'art les embarrasse fort; ils sont déroutés, et bientôt convaincus que *faire ce qui est écrit* ne suffit pas dans le dialogue musical, si multiple, si compliqué parfois; dans cette conversation qui ne vit, comme la pratique du monde, des affaires, que de concessions et de l'oubli de toute individualité, à moins qu'on ne soit orateur ou virtuose.

C'est sans doute préoccupé de ces vérités, que M. Ferdinand Hiller, le chef d'orchestre du Théâtre-Italien, pianiste et compositeur distingué, vient d'écrire et de publier un ouvrage qui prendra nécessairement une place essentielle dans l'enseignement musical. Cet ouvrage est un recueil, non pas de vingt-cinq, quarante, soixante-quinze études pour piano, comme on en a tant composé, comme on en a fait tant, et

comme on est sans doute en train d'en écrire encore ; mais un livre de six études pour piano et violon, bien dialoguées, pour ne pas dire concertantes, et surtout bien dans le caractère des deux instruments.

A l'utilité dont ces excellentes études seront pour former de bons musiciens, se joindra le plaisir de jouer de fort jolis duos pleins de grâce unie au savoir. C'est surtout par le contraste des rhythmes que se distingue chaque étude. La première, en *ut* mineur, en mesure à six-huit, *allegro appassionato*, est une élégie *disperata* pleine de chaleur et de distinction. Sur cette belle et noble mélodie, se meut un accompagnement tourmenté, en douze doubles croches, que se partagent la main droite et la main gauche, celle-ci procédant par une fraction de deux doubles croches, et une croche attaquée brusquement, pendant que la main droite répond par un fragment obstiné et en *imitation renversée* à l'appel de la basse, de tout quoi il résulte une sorte de dispute de voix haletantes de colère et de passion pleine d'intérêt pour le lecteur et l'auditeur.

La seconde étude est un charmant *scherzo*, violon et piano procédant par le même dessin, leste, pimpant, aisé et énergique tour à tour. Cette étude est en *fsol* majeur et à trois temps. Celle qui suit est en caractère de chasse ou de tarentelle. C'est dire qu'elle est écrite en mesure à six-huit. La tonalité de *la* mineur lui donne un accent fébrile et souffreteux qui attache et passionne celui qui dit et celui qui écoute, comme dans le premier morceau de cet intéressant recueil.

Le n° 4 est un *allegro energico con fuoco*, en *ré* mineur, mesure à deux-quatre. Ce morceau est une *imitation* pressée en triolets pour doubles croches entre le violon et la main droite du piano ; et puis, le violon reprend sa voix mélodique et chante en doubles octaves sur le trait en triolets obstinés, chaleureusement continués par la main droite au piano.

La pensée de chacune de ces études est toujours claire, en mesures simples, et surtout mélodique. On dirait même que l'auteur a voulu payer son tribut à la mode, en donnant l'allure d'un galop à la basse de la cinquième étude. Ce dessin, ce rhythme est maintenu pendant toute la durée du morceau par la main gauche, pendant que la main droite et le violon se partagent un petit trait en doubles croches et à deux-quatre, plein d'élégance et de vivacité. Cette étude est un badinage charmant, même dans ses caprices scientifiques et enharmoniques, lorsqu'il passe de *mi* bémol en *si* dièze majeur : elle sera souvent redite comme souvenir de bal.

La sixième et dernière étude a, pour ainsi dire, le caractère d'un final, d'un final dramatique comme musique imitative. Cela peint bien les ondulations de la vaste mer. Il vous semble voir les balancements d'un navire par les flots, entendre les craquements du *Saint-Géran*, cette frêle machine qui reportait Virginie à tout ce qu'elle aimait, dans l'immortelle élégie de Bernardin de Saint-Pierre. Le rhythme original du piano exprime, en s'abandonnant à cette pensée de terrible poésie, les secousses du vaisseau, tandis que le violon nous représente au mieux, par son trait continuel de douze doubles croches en mesure à six-huit refrappées deux par deux, les montagnes incessamment mobiles de l'Océan. Ceux qui ne voient dans une étude instrumentale qu'un exercice de mécanisme digitigrade, trouveront peut-être notre interprétation exagérée et par trop pompeuse; mais nous ne pensons pas qu'aucune loi mette des bornes à l'esthétique ; et c'est de cette métaphysique de la science des sons, de ces idéalités capricieuses que naissent la poésie et le vrai plaisir de l'art musical.

[HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles 1er juillet 1852.

Il faut que je commence par vous remercier de la courtoisie avec laquelle vous avez traité mes compatriotes en parlant des fêtes musicales de Lille où ils ont, à la vérité, obtenu des succès bien flatteurs. Deux villes de la Belgique, Gand et Liége, je dirais même deux provinces entières, se sont vivement émues des résultats du concours de chant d'ensemble ouvert dans le chef-lieu du département du Nord. L'ivresse des Gantois en voyant revenir leur *Société des chœurs* ornée d'un premier prix obtenu en partage avec la *Concordia* d'Aix-la-Chapelle, ne saurait se comparer qu'au délire qui s'est emparé des Liégeois à la nouvelle que la *Société d'Orphée* l'avait emporté sur la *Liedertafel* de Mayence. Dans chacune des deux cités, la nouvelle du triomphe national ou pour mieux dire communal, transmise par le télégraphe électrique, remplit la population d'une joie indicible. Les affaires cessent ; il n'est question que des préparatifs à faire pour accueillir les vainqueurs comme ils le méritent. Les autorités s'en mêlent. On se rend processionnellement à la rencontre des concitoyens qui ont si dignement soutenu la gloire de la ville natale ; les cloches tintent, le canon gronde, les vivats remplissent l'air ; on les conduit en grande cérémonie à l'hôtel-de-ville, où le vin d'honneur leur est offert, avec accompagnement d'éloquence officielle. Ils auraient pris Paris d'assaut qu'on ne leur décernerait pas un triomphe plus éclatant. De tout temps les Belges ont été de furieux amateurs de concours ; de tout temps ils ont attaché un prix énorme aux succès obtenus dans ces luttes d'amour-propre.

Vous avez la bonne foi de constater l'infériorité des Sociétés chorales françaises à l'égard des Sociétés étrangères au concours de Lille. Que c'est bien d'un Parisien ! Vous ne voyez là que la question d'art ; vous applaudissez aux vainqueurs quels qu'ils soient. Si vous étiez de Gand ou de Liége et qu'on n'eût pas couronné vos citoyens, vous vous en prendriez au jury, vous l'accuseriez de partialité, d'injustice. On est ainsi fait chez nous ; on porte jusque là l'amour-propre local. J'ai vu, dans nos concours de chant ouverts à Bruxelles, il y a quelques années, siffler une Société allemande, celle de Cologne, je pense, parce qu'elle avait obtenu le premier prix en concurrence avec les Sociétés du pays. C'est depuis lors qu'on a créé des prix spéciaux pour les Sociétés étrangères. Ne concluez pas de ce fait que nous soyons un peu le grossier, inhospitalier. Nous recevons, au contraire, fort cordialement les voisins qui viennent nous visiter soit du Midi, soit du Nord ; mais en matière de vanité nationale et surtout de concours, nous n'entendons pas raillerie. Nous conviendrons à la rigueur que les Belges ont été vaincus sur tel champ de bataille ; mais nous n'avouons pas que telle Société d'archers ou d'arbalétriers de notre ville natale n'a pas mérité la palme dans une lutte où elle a figuré. Que voulez-vous ? c'est une faiblesse : chaque peuple n'a-t-il pas les siennes ?

Les journaux allemands nous apprennent qu'un concours de chant d'ensemble, pareil à ceux de la Belgique, que vous commencez à imiter en France (ou vous y prend à faire de la contrefaçon), aura lieu à Dusseldorf, le 1er août prochain. Ce sera quelque chose de nouveau pour les provinces rhénanes, mais ce ne sera point un progrès assurément. Dans ces concours la musique proprement dite ne tient qu'une place fort secondaire. L'amour-propre particulier, l'orgueil collectif, la vanité nationale, sont surtout en jeu. Je verrais avec regret ces éléments hétérogènes, parasites, dissolvants, s'introduire dans les fêtes musicales de l'Allemagne où le pur amour de l'art avait seul accès jadis. S'il y avait émulation, si l'on cherchait à mieux faire que son voisin, c'était pour que les œuvres des compositeurs fussent dignement rendues. Quand on réunissait un millier d'exécutants, c'était pour les faire coopérer à une œuvre commune. On va les faire entendre par détachements de trente ou quarante individus. Est-ce un progrès? je le demande. Les concours de chant d'ensemble ont eu cela de bon en Belgique qu'ils ont stimulé le zèle des Sociétés chorales, et favorisé le développement de ce genre d'exécution musicale. Ainsi que l'a très-bien fait observer la personne qui a rendu compte des fêtes de Lille, le même but pourra être atteint en France par des moyens semblables Mais l'Allemagne n'en est pas là ; le chant choral est chez elle une vieille institution en pleine prospérité et qu'il ne faut qu'abandonner à elle-même. Quoi qu'il en soit, la ville de Dusseldorf a obtenu des administrations de chemins de fer le transport à prix réduit des Sociétés qui se rendront dans ses murs pour le concours du 1er août, et de plus elle se propose d'héberger gratuitement ceux des exécutants que leur situation pécuniaire mettrait dans la nécessité de solliciter cette faveur. On n'est pas plus hospitalier.

Autre concours de chant d'ensemble. Celui-ci aura lieu à Bruxelles, en septembre, à l'occasion des fêtes commémoratives de la révolution de 1830. C'est la Société de la Grande Harmonie qui en a pris l'initiative en fondant de fort beaux prix en médailles et en primes d'argent.

Plusieurs fois je vous ai signalé le tort que causent chez nous à l'art dramatique en général et à l'art lyrique en particulier la multiplicité des théâtres. C'est à cette cause qu'est due en ce moment la clôture de notre Opéra. Le conseil municipal va entreprendre une croisade contre les spectacles secondaires. On ne peut les interdire, car la constitution s'y oppose, et le pacte politique est en Belgique l'objet d'un respect religieux. Quiconque a l'envie d'établir un théâtre le peut faire librement, sans autre formalité qu'une déclaration à l'autorité locale. Mais, s'il est des

accommodements avec le ciel, c'est assurément lorsqu'il s'agit de mettre des obstacles quelconques aux jeux de la scène. Quand on n'a pas la grande route à sa disposition, on se sert des voies détournées. Le conseil communal de Bruxelles sait qu'il ne peut pas ordonner la fermeture des théâtres secondaires en alléguant le dommage causé à ceux qu'il subventionne ; mais il exigera, au nom de la sécurité publique, de telles précautions contre les éventualités d'incendie, qu'aucun des entrepreneurs ne sera en mesure de les remplir. Il restera à ceux-ci la ressource de faire construire de nouvelles salles de spectacle ; mais c'est ce qu'ils ne feront pas, pour des raisons tirées de l'état de leurs finances. Le conseil communal se flatte d'arriver ainsi à la suppression très-prochaine des théâtres autres que les théâtres royaux. Le principe de liberté recevra là une atteinte ; mais on ne peut se dissimuler que la musique dramatique, les artistes et les dilettantes s'en trouveront bien. L'Opéra, condamné par la concurrence à une clôture de quatre mois, redeviendra permanent, grâce au privilége.

Vieuxtemps a traversé Bruxelles dernièrement, se rendant à Londres. Il n'est point passé si vite qu'il n'ait eu le temps de faire part à ses amis du projet qu'il a de rentrer bientôt dans sa patrie. Son engagement avec la Russie n'est pas expiré ; mais des circonstances que j'ignore l'ont, à ce qu'il paraît, engagé à en abréger la durée. Suivant toute apparence, il ne retournera plus à Saint-Pétersbourg, et viendra se fixer à Bruxelles, non à demeure fixe, mais en prenant cette ville comme un point central d'où il étendra de divers côtés ses excursions artistiques.

Il nous est arrivé dernièrement toute une caravane de jeunes musulmans. Ils sont envoyés de Constantinople par le sultan, leur empereur et maître, pour faire leur éducation en Belgique. Chacun suivra ses aptitudes et les injonctions qu'il a reçues. Celui-ci entrera à l'école militaire, celui-là à l'école des mines ; l'un suivra les cours de médecine, l'autre s'appliquera aux choses industrielles. La diplomatie, le génie civil, font également partie du programme de leurs études. La musique, enfin, n'a pas été oubliée. On assure que l'un des jeunes Turcs dont je vous parle se fera inscrire parmi les élèves du Conservatoire de Bruxelles, et qu'il y recevra une instruction musicale complète, depuis les éléments du solfége jusqu'aux subtilités du contrepoint. De plus, il se fera initier à la connaissance générale du mécanisme des instruments et de la théorie de leur construction. L'intention du sultan paraît être de lui confier, à son retour, la mission de fonder à Constantinople un conservatoire à l'européenne. Le dilettantisme bien connu d'Abdul-Medjid donne beaucoup de vraisemblance à ce bruit.

La classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique avait à faire une nomination d'associé étranger pour la place devenue vacante par la mort de Spontini. Il y a peut être de l'indiscrétion à vous dire que M. Ambroise Thomas est porté en tête de la liste de ses candidats ; mais il est convenu que l'indiscrétion est permise aux journaux. Ce n'est encore que le résultat d'une élection préparatoire. Le mois prochain seulement on saura ce qui est résulté du scrutin définitif.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Robert-le-Diable*.

*** La vingt-deuxième et la vingt-troisième représentation du *Juif errant* ont été données lundi et mercredi. Gueymard a continué d'y chanter avec un grand succès le rôle de Léon. La vingt-cinquième représentation aura lieu mercredi, et n'aura pas moins d'éclat que les précédentes.

*** *Actéon* est un de ces charmants ouvrages dont la reprise périodique obtient toujours le même succès. L'Opéra-Comique vient encore de le réintégrer dans sa place au répertoire. Mlle Félix Miolan, cantatrice habile et brillante, avait droit de succéder à Mme Damoreau et à Mlle Lavoye dans ce rôle de Lucrezia, composé avec tant de finesse et de charme. La manière dont elle l'a rendu ne lui a rien fait perdre, et nous comptons une excellente Lucrezia de plus. Mlles Révilly et Decroix, MM. Jourdan et Coulon ont aussi montré beaucoup de talent dans les autres rôles de cet ouvrage, l'un des fleurons les plus précieux d'une collaboration non moins heureuse que féconde. Rarement MM. Scribe et Auber se sont mieux entendus pour la forme et pour la couleur : de là vient que tous les morceaux d'*Actéon* sont également populaires au théâtre et dans les salons.

*** Demain lundi, au même théâtre, reprise de la *Sirène*, dont Mlle Félix Miolan chantera le principal rôle.

*** On annonce que Sophie Cruvelli a tout-à-coup déserté le théâtre de Sa Majesté à Londres, mais on ne dit pas de quel côté du monde elle s'est dirigée.

*** Mme Frezzolini, ainsi que Barroilhet, sont partis pour l'Italie, où plusieurs théâtres leur offrent des engagements.

*** L'Alboni est arrivée à New-York le 15 juin dernier ; elle se proposait d'y donner plusieurs concerts, dont les premiers devaient avoir lieu le 31 du même mois.

*** Le Corps législatif a définitivement approuvé toutes les propositions du gouvernement en ce qui touche les allocations affectées aux beaux-arts. Rien n'est donc changé au chiffre des subventions théâtrales. Pendant l'année prochaine, comme pendant l'année présente, le grand Opéra touchera une allocation supplémentaire de 60,000 fr., destinée à liquider son arriéré. Le budget du Conservatoire de Paris et celui des succursales des départements continuera d'être augmenté d'un somme de 37,600 fr., ce qui en porte le chiffre total à 206,000 fr.

*** Meyerbeer est à Paris en ce moment. L'illustre compositeur, qui s'est longtemps ressenti de la grave maladie dont il avait été atteint l'automne dernier, n'est venu que pour consulter le docteur Andral. De Paris, il doit, sous peu de jours, se rendre à Spa, pour y prendre les eaux.

*** On sait avec quel soin et quel effet, Berlioz a fait entendre dernièrement le second acte de la *Vestale* à l'un des concerts de la *New Philharmonic Society* de Londres. Mme Spontini, la veille de ce magnifique concert, lui écrivit la lettre suivante en lui envoyant le bâton de chef d'orchestre dont l'illustre auteur de la *Vestale* s'était servi toute sa vie :

« Londres, 28 avril.

« Monsieur, nous arrivons pour assister au concert de ce soir. Permettez-moi de vous offrir le bâton de commandement dont mon cher mari se servait pour diriger les œuvres de Gluck, de Mozart et les siennes. Comment pourrait-il être mieux placé que dans vos mains habiles?... Ce soir, en dirigeant la *Vestale*, il vous rappellera encore plus vivement notre cher Spontini qui vous aimait tant, qui avait tant d'admiration pour vos ouvrages!... Hélas! Dieu lui a refusé cette suprême satisfaction d'entendre la dernière reprise d'*Olympie* à Berlin, et la *Vestale* dirigée par vous!... A ce soir donc. Veuillez en attendant agréer les compliments les plus affectueux et les plus empressés de votre toute dévouée.

» Ve C. SPONTINI. »

*** A Vienne, sur l'emplacement de la maisonnette où mourut l'auteur de *Don Juan* (ce chef-d'œuvre qui, soit dit en passant, ne lui rapporta que *huit ducats*), s'élève aujourd'hui un fort bel édifice connu sous le nom d'*Hôtel de Mozart*. Dans le faubourg de Josephstadt, on montre encore un cabaret à bière : « *A la bouteille bleue* », qui comptait Mozart parmi ses habitués. C'est dans le jardin de cet établissement qu'il écrivit la plus grande partie de la *Flûte enchantée*. Le lieu où reposent les restes du grand compositeur est inconnu, comme on sait. Les manuscrits qu'il avait laissés furent traités avec la même indifférence par ses contemporains. Ils restèrent entassés sous son clavecin pendant plus de huit ans. M. André les acheta 1,000 écus en 1799 ; les offrit, en 1837, à la bibliothèque impériale au prix de 20,000 florins, et son offre ne fut point agréée.

*** Les fêtes musicales de l'Ouest, dont la célébration a eu lieu à Limoges, les 17 et 18 juin dernier, ont été fort brillantes. Quatre villes y ont pris part : Niort, la Rochelle, Angoulême et Limoges. L'orchestre, dirigé avec talent par M. Farge, a exécuté la symphonie pastorale de Beethoven, les ouvertures de *Freischütz* et de *Guillaume Tell*. Les chœurs ont dit le *Dies iræ* de Cherubini ; l'introduction du premier acte de *Guillaume Tell*, du premier acte de la *Juive*, le *Kyrie* et le *Credo* de la messe de M. Beaulieu. Les parties vocales étaient confiées à Mlle Caroline Duprez, à MM. Poultier et Balanqué ; les solos d'instruments à Mme Bennassi, professeur à Limoges ; MM. Chaine, Triébert, Jancourt, et à un jeune amateur, digne élève du célèbre harpiste Godefroid.

*** Bazzini donne en ce moment à Reims des concerts très-suivis et très-productifs.

*** Le jeune et célèbre pianiste, J. Blumenthal, a donné le mois dernier à Londres un des plus brillants concerts de la saison. La duchesse de Glocester et la fleur de l'aristocratie y assistaient. Le bénéficiaire a obtenu le plus brillant succès en jouant plusieurs morceaux de sa composition, un trio pour piano, violon et violoncelle, une mazurka, la *Pensée*, *Fleur emblématique*, et *Chant des Slovaques*. Une charmante romance du même auteur, le *Chemin du paradis*, chantée par Mario, a aussi plu beaucoup à tout l'auditoire.

*** W. Kruger est à Hambourg en ce moment. Il a joué tout-à-fait à l'improviste dans un concert donné par le célèbre baryton Pischek. Son succès a été tel que l'administration l'a engagé pour le concert suivant. En attendant, le pianiste et le chanteur sont partis ensemble pour aller donner des concerts dans les environs.

*** Une compagnie hongroise, dirigée par M. Kalozdi, fait de la musique depuis trois jours au théâtre des Variétés.

*** Mlle Graever a joué avec beaucoup de succès, dans la soirée de M. Gouffé, l'étude de violon de Mathias, l'étude de Chopin, ainsi qu'un trio de Beethoven.

*** Une audition des quintetti de Beethoven, Mozart et Haydn, arrangés pour instruments à vents par M. Bousquier, professeur de musique du Lycée et de l'École normale de Nancy, a eu lieu dernièrement dans les salons de Pleyel. Les exécutants étaient MM. Verroust frères, Leroy, Forestier et Jules Halary. L'effet en a pleinement répondu à ce qu'il était permis d'attendre de l'auteur de l'arrangement et de ses interprètes.

*** Le célèbre violoniste, H. Léonard, vient de recevoir de la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux une médaille en or, avec cette inscription : *A H. Léonard, la Société de Sainte-Cécile reconnaissante*, et sur le revers : *Festival du 3 mai 1852*. Léonard est parti pour Spa avec sa femme.

*** Mardi, 6 juillet, à une heure après midi, dans l'église de Saint Roch, un service funèbre sera célébré en l'honneur de Lambert,

professeur de chant distingué sous l'Empire, auteur de la romance *De ma Céline, amant modeste*, qui vient de mourir à Dijon, à l'hôtel de la préfecture. Dans son testament, qui contient plusieurs legs au profit de l'artet des artistes, Lambert avait prié son ami Panseron de faireexécuter à ses obsèques un *Magnificat* à grand orchestre, avec chœurs, de sa composition. Ce vœu sera rempli. MM. Alexis Dupond et Boulanger chanteront les solos ; MM. Panseron et Georges Bousquet dirigeront l'orchèstre.

*** L'art musical vient de perdre un de ses amateurs les plus distingués. M. le baron de Trémont est mort presque subitement dans sa 73e année. Ses obsèques ont été célébrées, hier samedi, à Saint-Germain, où il avait fixé sa résidence. M. le baron de Trémont avait exercé des fonctions publiques, et s'y était distingué par sa capacité non moins que par son caractère. Les matinées musicales qu'il donnait chez lui, et dans lesquelles il faisait sa partie, ont été longtemps célèbres.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse.* — La Société des concerts de notre ville a clôturé ses séances. Un public d'élite remplissait la vaste salle de l'Athénée, revêtue de ses parures de fête, étincelante de fleurs et de lumières. Le programme de ce cinquième et dernier concert était conçu de maniere à attirer les plus indifférents. Fidèle au but qu'elle se propose, faire revivre le goût de la bonne, de la vraie musique et exécuter les œuvres des maîtres, la Société avait conservé pour sa dernière soirée les plus belles pages de Mozart, de Beethoven. A côté de l'ouverture de *Fidelio* et du délicieux *andante* de la symphonie en *la*, de Beethoven, se trouvait la symphonie en *sol* mineur, de Mozart, et l'ouverture de *Zampa*, d'Hérold. Tous ces ouvrages ont été exécutés par l'orchestre avec un ensemble qui fait honneur à son habile chef, M. Bequié. Mais l'orchestre n'a pas eu seul les honneurs de la soirée : le chant peut réclamer une large part de triomphe. Deux solos et deux quatuors ont été parfaitement chantés par des amateurs. Toutefois, sans vouloir amoindrir le succès des autres, disons que le diamant de la soirée était Mlle Balla, élève de M. Gosseth, l'excellent professeur de chant au Conservatoire de Toulouse. Cette jeune artiste de seize ans a chanté le grand air de la *Somnambule*, non pas comme une élève, mais comme une cantatrice de premier ordre. Ajoutons que la nature s'est montrée prodigue à son égard. Une voix qui descend jusqu'au *la* au-dessous des lignes et s'élève jusqu'à l'*ut* dièse, et cela sans effort, sans contraction, exempte de ces sons aigus qui rappellent une chanterelle gémissant sous un archet sans colophane. Ajoutez encore une phrase large et bien finie, un style plein d'âme et de chaleur, et un mécanisme qui révèle de sérieuses études. Avec de semblables éléments on peut prédire à Mlle Balla le plus brillant avenir. M. Barbot, l'intelligent et gracieux pianiste, nous a fait entendre deux de ses charmantes compositions ; inutile de dire qu'il a obtenu le plus brillant succès. L'année 1853 verra se renouveler nos soirées musicales. Mais nous ne sommes plus en peine désormais pour la Société des concerts. Toulouse a compris les services éminents que cette Société pouvait rendre non-seulement aux artistes, mais à l'art lui-même en épurant notre goût, en nous faisant apprécier les œuvres des grands maîtres. Elle prêtera tout son appui à la Société des concerts, qui a su se placer tout d'abord au niveau des sociétés philharmoniques de Marseille et de Bordeaux.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 1er juillet. — Nous n'avons qu'à confirmer la nouvelle du brillant succès obtenu par le ballet donné au théâtre de Sa Majesté sous le titre de *Zélie ou l'Amour et la magie*. Cette charmante composition de M. de Saint-Georges n'a qu'un malheur : c'est de n'avoir pas été mise en scène par celui qui l'avait conçue, et d'avoir subi quelques altérations que les mains paternelles lui eussent épargnées. En voici à peu près l'analyse. Un magicien nommé Phocas a adopté une jeune fille qui est le type de toutes les perfections. Quoique élevée par lui au milieu de tous les secrets et les enchantements de la magie, Zélie est restée une fille de la terre. Elle aime éperdument le prince de Samos, jeune homme riche, d'une grande beauté, et qui ne cherche le bonheur que dans les choses surnaturelles. Ce n'est pas chose facile que de faire la conquête d'un prince, même pour la fille adoptive d'un magicien. Attristé du découragement de Zélie, Phocas fait usage du pouvoir que la science lui donne ; il force le prince de Samos à venir le consulter. Sur l'ordre du magicien, Zélie apparaît aussitôt comme le génie de la Terre. Le prince ne veut pas rester en si beau chemin, et demande à Phocas de personnifier en sa présence les trois autres éléments : le Feu, l'Eau et l'Air. Trois gracieuses nymphes, Flamma, Fluvia et Eoline, s'élèvent à l'instant et comme par enchantement aux yeux étonnés et ravis du prince. Le magicien a donné au prince une fleur magique qui a le privilége de faire aimer celui qui la porte par celle qu'il aime lui-même. Les éléments rivaux se disputent le cœur du prince, prenant devant lui les postures les plus voluptueuses et lui lançant les regards les plus passionnés. Mais le Feu est bientôt vaincu par l'Eau, l'Eau elle-même cède à la force de l'Air, et l'Air, près de triompher, est à son tour victime des rayons ardents du Soleil, que Phocas appelle à son aide. La Terre seule survit, et Phocas, au comble de la joie, présente Zélie au prince, non maintenant comme le génie de la Terre, mais comme l'une de plus parfaites créations de la science du magicien. Le prince comprend enfin que le surnaturel ne vaut pas ce qui est naturel, il préfère le naturel au figuré, et, ébloui par les charmes de la jeune fille, il se jette à ses pieds et devient son heureux époux. Telle est la fable ingénieuse que la Rosati a été chargée d'animer, et tout le monde reconnaît que jamais la charmante danseuse n'a révélé autant de grâces, de talent, de prestige que dans le rôle de Zélie. Le Feu, l'Eau et l'Air ont pour représentantes Mlles Rosa, Espert et Lamoureux. Gosselin a réglé la chorégraphie, et M. Nadaud a écrit la musique. Jamais le secours de la danse n'est venu plus à propos : l'Opéra en avait grand besoin ; mais avec l'*Amour et la Magie*, il n'est pas douteux que la santé ne lui revienne, et que le théâtre ne se peuple chaque soir.

*** *Hambourg*, 25 juin. — Avant-hier, Roger, le célèbre ténor, a débuté au théâtre de la ville par le rôle de Fernand dans la *Favorite*. Malgré l'augmentation des prix, la salle était comble. A son entrée en scène, Roger fut accueilli avec un enthousiasme qui répondait aux impressions que les représentations antérieures de cet excellent artiste ont laissées à Hambourg. Son chant ainsi que son jeu ont offert les qualités éminentes que nous avions déjà été à même d'apprécier ; on peut même dire qu'il y a progrès chez lui, sous le rapport de la méthode et un fini précieux qu'il a coutume de donner à ses rôles. Il y a eu rappel à chaque entr'acte, et à la fin de la pièce, une explosion d'applaudissements interminables, accompagnés d'une pluie de bouquets. Pour cette fois, Roger ne chantera plus que dans la *Dame Blanche* et les *Huguenots* ; le célèbre ténor se rendra d'ici à Berlin. — Mlle Garrigues, qui chantait le rôle de Léonore, s'est acquittée de sa tâche avec esprit et énergie ; son succès a surtout été des plus brillants dans le second acte, qu'elle a chanté en français. Mlle Garrigues, fille du consul de Portugal à Copenhague, dont la famille est d'origine française, est élève de Garcia.

*** *Cologne*, 19 juin. — Mme Sontag, dont le départ pour les Etats-Unis aura lieu vers la fin d'août prochain, vient de choisir pour l'accompagner dans ce voyage, en qualité de pianiste, M. Charles Eckert, qui l'année dernière était sous-directeur de la musique à l'Opéra-Italien de Paris pendant la dernière saison.

*** *Vienne.* — Dans le courant de la saison allemande qui vient d'ouvrir, nous aurons d'abord : le *Val d'Andorre* et le *Juif errant*, d'Halévy ; puis viendront le *Corse*, de M. Lindpaintner, et un opéra nouveau de lord Westmoreland. On annonce la nomination prochaine de M. Cornet, en remplacement de M. de Holbein, directeur, pour la partie artistique, du théâtre de la Cour. — Le célèbre professeur de violoncelle M. Merk vient de mourir dans cette capitale.

*** *Milan.* — Nous venons d'entendre le pianiste Fumagalli dans deux concerts qui lui ont valu un éclatant succès. Parmi les morceaux qui ont produit le plus d'effet, on a remarqué un très-beau duo pour deux pianos, de Richard Mulder. Cette composition, exécutée de la manière la plus brillante, a été accueillie avec enthousiasme. Tous les journaux s'accordent à dire que Fumagalli a fait de sensibles progrès pendant son séjour à Paris.

*** *New-York.* — Les quatre concerts de la Société philharmonique, ainsi que les soirées de quatuors de M. Elsfeld, ont été très-suivis. M. Jaell s'est fait entendre dans trente-cinq concerts à Boston ; à Philadelphie, il a joué treize fois, et à Baltimore, seize fois. A son retour à Philadelphie, le jeune pianiste a donné un concert avec Ole-Bull. Jaell est devenu très-populaire en peu de temps ; parmi ses compositions on a surtout remarqué une fantaisie sur *Norma*. — La législature de l'Etat de Pensylvanie vient de voter les fonds nécessaires pour la construction, à Philadelphie, d'un théâtre de grand opéra, qui sera appelé *Académie nationale de Musique*, et qui sera assez grand pour pouvoir contenir cinq mille spectateurs, dont chacun sera assis dans une stalle. Ce sera la plus vaste de toutes les salles de spectacle actuellement existantes. — Le grand festival allemand aura lieu dans cette ville du 19 au 21 juin : on évalue à plus de 1,400 le nombre des chanteurs qui y prendront part.

— La saison des bains de Dieppe n'a commencé que très-tardivement, on espère qu'elle n'en sera que plus brillante. Le célèbre professeur de danse, M. Cellarius, vient de s'y rendre pour rouvrir son cours. C'est encore M. Alkan jeune qui est avec lui comme accompagnateur. Nous félicitons M. Cellarius de ce choix, car M. Alkan n'apporte pas seulement un répertoire de musique de danse tout à fait nouveau, mais c'est aussi un de nos plus habiles pianistes. — La musique d'harmonie dans l'établissement des bains aux bords de la mer, a été confiée à un orchestre allemand, venant de Dusseldorf.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

LE CHOEUR

Collection périodique des meilleures pièces de musique d'église, pour lse voix et l'orgue.

Six numéros par an.

Envoyer un mandat de 6 fr. 50 sur la Poste, à M. REGNIER, secrétaire de la Société de musique religieuse, à Nancy.

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, RUE RICHELIEU,

ACTÉON

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE,

Musique de

D. F. E. AUBER

Membre de l'Institut.

GRANDE PARTITION, 100 Fr. — LES PARTIES D'ORCHESTRE, 100 Fr.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, FORMAT IN-8°, NET, 8 FR.

N° 1. AIR, « Peindre est un grand bonheur. »	*S.*	4	50
2. AIR, « Il est des époux complaisants. »	*B.*	4	50
3. DUO, « Pourquoi cet air sombre. »	*S. B.*	6	»
4. ROMANCE, « Jeunes beautés, charmantes demoiselles. »	*T.*	2	»
5. AIR, « Nina, jolie et sage. »	*S.*	4	50
N° 6. QUATUOR, « Le destin comble mes vœux. »	2 *S. S. T. B.*	5	»
7. DUO, « Surprise nouvelle! ô terreur! »	*S. T.*	5	»
8. TRIO, « Ce sont les Nymphes de Diane. »	2 *S. S. T.*	6	»
9. CAVATINE, « Vous obtenez avec sa main. »	*S.*	2	50

—

ARRANGEMENTS SUR DES MOTIFS DE CET OPÉRA.

A. Adam. Op. 98. Mélange pour piano	6	»
Le Carpentier. 91e bagatelle pour piano	6	»
Gœtschi Op. 7. Air favori à quatre mains	5	»
L'Ouverture pour piano avec accompagnement de violon ou flûte	5	»
— arrangée à quatre mains par Fessy	7	50
Klemczynski. Duo facile pour piano et violon	7	50
Talou Op. 71. Grandes variations pour flûte, avec accompagnement de piano	9	»
— Id. avec orchestre	15	»
Musard. Deux quadrilles pour piano, chaque	4	50
— Les mêmes à quatre mains, chaque	4	50
L'Ouverture à grand orchestre	18	»
— en partition	18	»
L'Ouverture pour deux flûtes	4	50
— pour deux violons	4	50
Les Airs pour deux violons	7	50
— pour deux flûtes	7	50

—

POUR PARAITRE LE 1er AOUT,

PARTITION POUR CHANT ET PIANO

DU

JUIF ERRANT

DE

F. HALÉVY.

PRIX NET : 40 FRANCS.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

DEUX NOUVEAUX MORCEAUX DE PIANO

DE

EMILE PRUDENT

LE RÉVEIL DES FÉES

Etude. — Op. 41. — Prix : 9 fr.

VILLANELLA

Op. 40. — Prix : 9 fr.

FANTAISIE POUR VIOLONCELLE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

S. LEE.

Op. 64. — Prix : 7 fr. 50.

FANTAISIE BRILLANTE POUR LE PIANO

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

AD. TALEXY.

Op. 46. — Prix : 7 fr. 50.

TROISIÈME CONCERTO

DE

BEETHOVEN

Arrangé pour piano seul par **MOSCHELES** ou avec acc. d'un second piano

PAR

AUGUSTE PANSERON

Chevalier de la Légion-d'Honneur.

POUR PIANO SEUL, 15 FR. — POUR DEUX PIANOS, 25 FR.

LÉOPOLD DE MAYER

Op. 71. — GRANDE FANTAISIE POUR LE PIANO

SUR LE

PROPHÈTE

PRIX : 10 Fr.

—

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 28. 11 Juillet 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 193, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paroît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Richard Wagner (5e article), par **Fétis** père. — Beethoven et ses trois styles, de M. W. de Lenz (2e article), par **Paul Smith**. — Fêtes musicales de l'Ouest. — Correspondance, Liége. — Nouvelles et annonces.

RICHARD WAGNER.

Sa vie. — Son système de rénovation de l'opéra. — Ses œuvres comme poëte et comme musicien. — Son parti en Allemagne. — Appréciation de la valeur de ses idées.

(Cinquième article.) (1).

J'ai dit, dans mon dernier article, que Richard Wagner a été conduit par degrés, mais par une pente irrésistible, à l'abandon des formes de l'opéra pour le drame, et à la négation de la mélodie et du rhythme; j'ai promis de le laisser expliquer lui-même ses idées à ce sujet : je vais acquitter cet engagement. Je demande seulement à mes lecteurs l'autorisation d'écarter des passages que j'emprunterai à ses écrits les divagations oiseuses auxquelles il se laisse entraîner à chaque instant, et de ramener à l'expression simple et claire de la langue française les obscurités de son tudesque néologisme.

« Avec le *Hollandais volant*, dit-il (2), je me frayai une voie nouvelle en devenant moi-même.... Désormais je devais être poëte, au point de vue de mes travaux de musique dramatique : je ne redevins musicien que dans l'exécution complète du poëme. Mais j'étais un poëte qui connaît à *priori* les ressources facultatives de l'expression musicale dans ses rapports avec la poésie. J'avais si bien exercé les instincts de mon organisation à cet égard, que je possédais parfaitement la capacité de réaliser toutes les conceptions du plan poétique, et que je pouvais compter en toute assurance sur les ressources de cette capacité dès que j'esquissais le sujet d'un drame. De même aussi j'en étais venu au point de disposer mon œuvre poétique dans toutes les conditions nécessaires pour son union avec la musique. Précédemment, je m'étais approprié le talent de l'expression musicale de la même manière qu'on apprend une langue. Quiconque ne sait pas encore parfaitement une langue étrangère doit avoir égard aux propriétés de cette langue pour s'exprimer intelligiblement, et doit fixer incessamment son attention, soit sur la prononciation, soit sur la valeur des mots. De là la gêne qu'il éprouve dans son énonciation pour ne pas manquer aux règles de cette langue, et la difficulté de rendre librement sa pensée; tandis que sa langue maternelle lui fournit toutes ses phrases sans qu'il y songe, comme expression naturelle de ses idées. L'usage d'une langue étrangère ne devient facile que lorsqu'on en a saisi l'esprit, et lorsqu'on s'est si bien identifié ses formes, qu'on pense dans cette même langue et qu'on peut même en développer les ressources. Or, à cette époque, rien ne manquait à mon instruction dans la langue musicale; je la possédais comme ma langue naturelle, et je n'étais plus obligé de m'occuper des formes de l'expression pour communiquer mon sentiment intime, car toutes étaient à ma disposition.

» La langue de la musique a pour objet l'expression des sentiments et des émotions de l'homme; elle diffère essentiellement de la langue verbale, qui est l'organe de l'entendement. Le langage musical est donc par lui-même incapable de déterminer avec exactitude l'objet de son expression sentimentale : il n'acquiert cette faculté que par son union avec la langue parlée. Mais pour que l'union se fasse avec succès, il faut, d'une part, que la musique assimile, autant que cela se peut, ses facultés à celles de la langue parlée, et, d'autre part, que celle-ci transforme son objet intellectuel en un objet sentimental. De là résulte un langage mixte par lequel la poésie et la musique étendent réciproquement leurs moyens de communication, *et parviennent à l'expression totale et finale de tout ce qui est humain, affranchi de toute convention.* »

A la lecture de ce dernier paragraphe, mes lecteurs se persuaderont peut-être que l'union intime de la poésie et de la musique dans l'œuvre dramatique, dont parle Wagner, a été réalisée par Gluck dans *Orphée*, dans *Alceste*, dans les deux *Iphigénies*, et dans *Armide*; par Mozart dans *Idoménée*, *Don Juan*, les *Noces de Figaro*, et la *Flûte enchantée*; par Sacchini dans *Œdipe*, par Spontini dans quelques belles parties de ses ouvrages, Grétry dans un grand nombre des siens; car chacun de ces maîtres s'est affranchi de ce que l'auteur de *Lohengrin* appelle *les conventions*, et a développé les ressources de son talent dans le domaine de son sentiment personnel, se proposant de donner à la musique la mission spéciale d'augmenter la force d'expression de la poésie par la puissance de ses accents. Mais ce n'est pas ainsi que l'entend Richard Wagner : pour arriver à la formation de sa langue mixte, il ne suffit pas que le musicien cherche dans les propriétés d'accents de son art des ressources pour l'expresion vraie de la donnée poétique; il faut aussi que le poëte rende la tâche du compositeur plus facile en ne lui présentant à exprimer que des idées sentimentales; en un mot, il faut que le musicien soit poëte, ou que le poëte soit musicien. Dans le mystère de cette dualité réside uniquement la possibilité de *création absolue*. Or, Wagner est à la fois le poëte du musicien et le musicien du poëte! Vous comprenez? Continuons.

« Ce que je vis (à réaliser par l'art), je le vis par l'esprit de la musique, non de cette musique connue dont les déterminations formelles m'eussent tenu à la gêne, mais de la musique dont j'avais la possession et dans laquelle je m'exprimais avec autant de facilité que dans ma

(1) Voir les numéros 23, 24, 25 et 26.
(2) *Communications à ses amis*, p. 144 et suiv.

langue maternelle. Ce qui fixa dès lors mon attention, ce ne fut donc plus l'expression en elle-même, mais l'objet à exprimer. C'est dans cette libre disposition que mes créations ont été conçues. Ainsi, ma capacité acquise de l'expression musicale m'a rendu poëte, *parce que, n'ayant plus à m'occuper de l'expression même, mon attention se portait tout entière sur son objet* EN ARTISTE CRÉATEUR (1).

» Conformément à la nature du progrès, je devais, dans ma position entre le sentiment musical et la création des sujets poétiques, je devais, dis-je, faire disparaître ce qu'il y a de confus dans la manifestation de ce sentiment, arriver par degrés à des conceptions plus claires, plus individuelles, et enfin parvenir là où le poëte inspiré par la réalité vitale donne à l'expression musicale une signification positive. Quiconque examinera avec attention les trois poëmes que je publie verra que, dans le *Hollandais volant*, j'ai esquissé par de larges mais vagues ébauches, ce que j'ai exécuté d'une manière plus claire et plus ferme dans le *Tannhauser*, et surtout dans le *Lohengrin*. Poussé par le dévelopement de mes idées à entrer de plus en plus *dans la vie réelle par l'application de mes procédés*, je devais, dans un temps donné, et sous certaines influences extérieures, *arriver à la conception d'un sujet poétique* (par exemple, *Frédéric Barberousse*) *pour lequel j'aurais dû renoncer directement à l'expression musicale.* Mais ce fut précisément là où mon procédé, ignoré jusqu'à ce moment, me présenta avec évidence ses avantages artistiques. »

M. Wagner explique ici comment le sujet de Frédéric Barberousse lui ayant paru incompatible avec la musique, il fut conduit à reconnaître que les sujets purement historiques et politiques s'accommodent mal de l'alliance de cet art, tandis que ceux qui reposent sur les affections humaines lui sont éminemment favorables. Cette découverte équivaut à celle qu'un navigateur ferait aujourd'hui de l'Amérique. Quoi qu'il en soit, elle détermina le novateur à abandonner son sujet historico-politique, comme il l'appelle, pour celui de la *Mort de Seifried* ou *Siegfried*, qui marque, dit-il, une période nouvelle et plus décisive de son développement artistique *et humain*; période dans laquelle il a ouvert et frayé une voie absolument inconnue, et dont la nécessité avait été ignorée jusqu'à ce jour. Il ajoute que c'est dans cette voie qu'il marche, comme homme et comme artiste, *à la découverte d'un monde nouveau* (2). « J'ai signalé, dit-il, l'influence que ma possession de l'esprit de musique a exercée sur le choix de mes sujets poétiques et sur la forme même de mes poésies; j'ai maintenant à exposer quelle réaction opère mon système poétique, déterminé de cette manière, sur l'expression musicale et sur sa forme. » Nous voici enfin parvenus au nouveau monde découvert par Richard Wagner! Laissons-le parler.

« L'influence relative de la conception poétique sur la musique se fit sentir en deux choses principales, à savoir, dans la forme dramatico-musicale en général et dans la mélodie en particulier. Ma tendance artistique, telle que je viens de la signaler une fois pour toutes, m'obligeait à procéder, dans la formation de mon poëme, par des vues absolument étrangères aux formes de l'opéra que je trouvais en usage. L'opéra proprement dit n'a jamais eu une forme déterminée dans laquelle tout le sujet du drame fût embrassé; ce n'est guère qu'un amalgame arbitraire de conceptions mesquines de morceaux de chant qui, dans leurs combinaisons fortuites d'airs, de duos, trios, etc., avec les chœurs et les prétendus morceaux d'ensemble, composent ce qu'on nomme vulgairement un opéra. Dans la conception poétique de mes sujets, il ne m'importait guère de remplir d'une manière convenable cette forme trouvée; mais je mettais un grand prix à représenter avec sentiment et entendement l'objet du drame dans tout son développement. Dans tout le cours de ce drame, je ne vis d'autres séparations et distinctions possibles que celles des actes et des scènes, par lesquelles les temps, les lieux et les personnages changent. » (Page 150.)

Ici Wagner explique assez longuement comme quoi il évite dans la contexture de ses poëmes les fades expositions des opéras modernes, habile qu'il est à mettre en action tout ce qui importe à la clarté ainsi qu'à l'intérêt du drame. Il ajoute : « Par la nature même du sujet et par la disposition du poëme, je ne suis nullement entraîné à me préoccuper d'une forme musicale quelconque, car les formes qui lui sont nécessaires résultent toujours des situations; enfin, dans ma conception du drame musical, je suis affranchi de la nécessité d'y introduire violemment les formes conventionnelles des morceaux de chant en usage dans les opéras. Je ne me suis pas fait le destructeur systématique des airs, des duos, et autres morceaux d'opéras, mais l'omission de ces formes est une conséquence de la nature du sujet et de la distribution de l'ouvrage. La vérité de l'expression est la seule chose qui ait de l'importance à mes yeux. La connaissance involontaire de cette forme traditionnelle exerça encore son influence sur moi dans la composition de mon *Hollandais volant*; l'observateur attentif reconnaîtra à la lecture de cet ouvrage que cette influence me dominait encore dans l'arrangement de mes scènes, et que je ne m'en suis affranchi que par degrés dans le *Tannhauser*, et plus encore dans *Lohengrin*. Postérieurement, je m'y suis complétement soustrait, et n'ai plus été dirigé que par les exigences du sujet et par la disposition du drame. »

Le soin que prend ici Wagner de se défendre d'avoir voulu anéantir les formes consacrées par les œuvres des plus grands maîtres, s'explique dans une note par laquelle il répond aux critiques qui l'ont attaqué à ce sujet. On verra dans ce que je rapporterai de ses jugements sur les artistes les plus célèbres, ce qu'on doit penser de sa dénégation.

Wagner explique ensuite comment il a conçu l'enchaînement du poëme musical de manière que toutes les scènes sont nécessairement la conséquence réciproque les unes des autres, en sorte que le sujet de l'action et ses développements sont toujours présents à l'intelligence du spectateur. Pour créer les mêmes avantages d'unité à l'égard de la musique, il a imaginé de caractériser les principaux personnages et même certaines situations importantes de l'ouvrage par une phrase qui se reproduit de temps en temps à raison des nécessités du drame. Il ne peut nier que cette idée se soit produite précédemment dans quelques ouvrages, mais, dit-il, jamais dans un opéra entier. En effet, Grétry dans *Richard-Cœur-de-Lion*, Mozart dans la *Flûte enchantée*, Berton dans *Aline* et dans le *Délire*, Meyerbeer dans les *Huguenots* et dans le *Prophète*, ont tiré de l'intérêt et de beaux effets de ce moyen, mais Wagner ne veut pas avoir appliqué à toute la durée du drame cette idée par imitation. Voici ce qu'il rapporte à ce sujet : « Je me souviens qu'avant de procéder à la composition proprement dite du *Hollandais volant*, j'ébauchai d'abord la ballade de *Senta* au second acte, et en écrivis les vers et la mélodie. Dans ce morceau, je plaçai sans le savoir le germe de toute la musique de l'opéra; car c'est l'image condensée de tout le drame tel qu'il était dans mon âme. Cette image thématique s'étendit ensuite devant moi et comme un tissu complet sur tout le drame, parce que chacune de ses phrases était l'expression d'une situation. » (P. 155). Wagner dit ensuite que cette idée s'étendit dans la composition de *Tannhauser*, et prit son entier développement dans celle de *Lohengrin*. Dans ce dernier ouvrage, c'est tout un système, mais chacun des thèmes caractéristiques est traité d'une manière différente à chacun de ses retours; ce qui, dit-il, établit une grande richesse et beaucoup de variété dans les impressions de la musique. Il continue :

» Je me souviens que dans la première période musicale de ma jeunesse j'étais souvent préoccupé de la difficulté d'inventer des mélodies originales d'un caractère particulier et qui m'appartinssent en propre. Plus tard, lorsque j'entrai dans la voie de l'union intime de mes créa-

(1) Grade durch die gewonnene Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes ward ich somit Dichter, weil ich mich nicht mehr auf den Ausdruck selbst, sondern auf den Gegenstand desselben *als gestaltender Künstler* zu beziehen hatte. (Page 147.)

(2) ..... Hatte ich eine neue und entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewussten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewusster Nothwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite.

tions poétiques et musicales, cette inquiétude de mélodies s'affaiblit par degrés, et je finis par la perdre complétement. Dans mes premiers opéras j'étais simplement déterminé par les formes traditionnelles de la mélodie moderne que j'imitais dans ce qu'elle a d'essentiel, et que je tâchais de m'approprier par des artifices d'harmonie et de rhythme. Lorsque j'écrivis la *Défense d'amour*, je tombai ouvertement dans l'imitation de la cantilène moderne d'Italie; dans *Rienzi*, lorsque le sujet ne me fournit pas par lui-même de détermination caractérisée, je fus entraîné à imiter le genre mixte italien-français qui m'avait plu dans les opéras de Spontini. Insensiblement la mélodie des opéras modernes perdit toute influence sur moi. Lorsque j'écrivis le *Hollandais volant*, je cherchais à me rapprocher, dans la ballade, du caractère de la chanson populaire, et cette tendance devint encore plus marquée dans la chanson des fileuses, et surtout dans celle des matelots. Ce qui distingue particulièrement la mélodie populaire des formes de la mélodie italienne, c'est son incisive vivacité rhythmique. Notre mélodie absolue n'est si inférieure à la mélodie populaire que parce qu'elle s'éloigne de cette qualité rhythmique. Or l'histoire de la musique moderne d'opéra n'étant que celle de la mélodie absolue, il est évident que les compositeurs de l'époque actuelle, particulièrement les Français et leurs imitateurs, n'ont pu donner quelque valeur à leurs ouvrages qu'en rapprochant leur mélodie du caractère de la danse : la contre-danse avec ses variétés, telle est en réalité la signification de la mélodie actuelle de l'opéra. Or, il ne m'importe guère de trouver des mélodies de cette espèce : ce qui m'intéresse, c'est l'expression la plus convenable pour mon sujet. » Après ce curieux passage, Wagner accumule les paradoxes pour démontrer que la mélodie est une partie de l'art à laquelle on a accordé trop d'importance; puis il termine par cette phrase : « Dans le *Hollandais volant*, j'avais encore conservé par ci, par là, quelques traces de chant, quelques cadences mélodiques; involontairement je m'y laissai encore entraîner dans le *Tannhauser* et même dans *Lohengrin*; *mais insensiblement je me suis soustrait à cette influence, et j'y ai enfin échappé d'une manière décisive à mesure que le vers parlé seul m'a déterminé par le progrès de son expression musicale.* » (Page 160.)

Que dire de pareilles folies? Que dire de cet orgueil exubérant, qui, ne pouvant gravir les hauteurs de l'art d'inspiration, imagine de les saper par le fondement, et de poser sur leurs débris les bases d'un art systématique, d'un art impossible, qui ne peut avoir été conçu que par un cerveau malade? Y a-t-il une réponse sérieuse à faire à de pareilles choses? Je n'en connais qu'une; le poëte qui me la fournit l'adressa jadis aux Wagners de tous les temps. Celui dont je m'occupe n'en eut vraisemblablement jamais connaissance; je pense qu'il en pourrait faire son profit, et je vais la lui dire :

Un vieux renard, mais des plus fins,
Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
Sentant son renard d'une lieue,
Fut enfin au piége attrapé.
Par grand hasard en étant échappé,
Non pas franc, car pour gage il y laissa sa queue;
S'étant, dis-je, sauvé sans queue et tout honteux,
Pour avoir des pareils (comme il était habile),
Un jour que les renards tenaient conseil entre eux :
Que faisons-nous, dit-il, de ce poids inutile
Et qui va balayant tous les sentiers fangeux?
Que nous sert cette queue? Il faut qu'on se la coupe.
Si l'on m'en croit, chacun s'y résoudra.
Votre avis est fort bon, dit quelqu'un de la troupe;
Mais tournez-vous, de grâce, et l'on vous répondra.
A ces mots il se fit une telle huée,
Que le pauvre écourté ne put être entendu.
Prétendre ôter la queue eût été temps perdu :
La mode en fut continuée.

La mode en fut continuée! Voilà quel sera le succès des entreprises de M. Wagner contre l'art éternel dont il a rêvé la destruction, car le principe de cet art est dans le cœur de l'homme. *La mode*, c'est ici la nécessité de la soumission aux lois de la création. Le chant, n'est-ce pas l'expansion des sentiments les plus purs et les plus élevés? Est-il dans sa nature de se confondre avec la parole? N'est-il pas la manifestation des émotions diversement modifiées de notre âme? Vous ne voulez pas lui laisser le vague et l'indéterminé de nos sentiments, bien que sa poésie y soit essentiellement inhérente. Vous voulez, par la synthèse de l'intelligence et de la sensibilité, lui enlever ce qui le caractérise comme mélodie pure, pour le rapprocher du positif de la parole, et afin que l'expression ait autant que possible le caractère du vrai! Mais en supposant que l'art pût ainsi changer de destination sans être anéanti, l'entreprise de sa transformation serait insensée; car jamais la synthèse de l'intellectuel et du sentimental ne pourra être telle que l'accent de la passion s'identifie au positif philosophique! Que voulez-vous? Que cet accent ait plus de liberté que dans les formes de la mélodie purement conventionnelles, selon vous? Mais l'art a déjà mis cette liberté de formes à votre disposition et vous en avez déjà sous les yeux d'admirables produits dans certains récitatifs de Gluck, de Sacchini et d'autres maîtres. Je sais que vous n'admettez pas les modèles; le *monumental*, comme vous l'appelez, vous importune; vous voulez l'anéantir par le même motif que vous niez le beau, le génie qui le crée, l'imagination qui, par sa spontanéité, en diversifie les formes, enfin tout ce qui condamne votre folle entreprise; mais pourtant votre prédécesseur Omar eut beau faire incendier la bibliothèque d'Alexandrie, il ne put faire que le monde ne fût en possession des trésors intellectuels de l'antiquité, ou du moins de quelques-uns des plus beaux monuments de la science et de l'art; vous ne pourrez faire aussi que le cœur de tout être bien organisé ne batte sous les ravissantes impressions que produit ce qui mérite le nom de *beau*; et vos sophismes ne feront jamais croire que le monde attendait un rédempteur pour le relever de cette erreur.

Par quelles pitoyables raisons, d'ailleurs, attaquez-vous les formes de la mélodie? L'art moderne, objet de vos mépris, vous paraît dégénéré? Ses mélodies vous semblent vulgaires et dépouillées du sentiment poétique? Soit. Admettons que vous êtes dans le vrai, et que votre intérêt ne vous dicte pas vos critiques : qu'en devrons-nous conclure? Evidemment qu'il faut rappeler l'art dans une direction plus pure, et lui faire produire des mélodies empreintes du charme qui séduit dans les œuvres des plus grands artistes; mais nier la valeur de la méthode en elle-même, parce qu'elle ne sympathise pas avec un système préconçu, parce qu'elle est trop évidemment la musique proprement dite pour s'assimiler à la conception malheureuse qui vous préoccupe : cela n'a point de sens.

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

LITTÉRATURE MUSICALE.

BEETHOVEN ET SES TROIS STYLES,

PAR W. DE LENZ.

(Second article.) (1)

Il faut convenir que l'architecture générale de ce livre est étrange et que sa distribution intérieure a quelque chose de fort irrégulier. L'auteur, comme son titre l'indique, voulait examiner les trois manières de Beethoven, et, soit dit en passant, c'est M. Fétis qui le premier eut l'idée de diviser les œuvres du grand maître en trois catégories ou trois époques; M. de Lenz le rappelle, tout en critiquant beaucoup M. Fétis, mais M. Fétis est en fonds pour le lui rendre, et il aurait trop beau jeu. N'empiétons pas sur le terrain et sur les droits du puissant athlète. Bornons-nous à voir ce que M. de Lenz voulait faire et ce qu'il a fait. Vous croiriez peut-être qu'il a commencé par écrire une large biographie de Beethoven, ou par dresser un catalogue complet de ses compositions pour les reprendre ensuite une à une, et les rattacher à l'un des trois groupes suivant leur date et leur caractère? Nullement. M. de Lenz ne procède pas ainsi; le plan de son livre, si cela peut s'ap-

(1) Voir le numéro 27.

peler un plan, à horreur de la ligne droite; il s'égare en une foule de méandres et revient à chaque instant sur ses pas.

Ainsi, nous avons d'abord, en forme d'introduction, un chapitre intitulé : *De la voltige transcendante du piano.* Pour sentir l'à propos de ce chapitre tout bourré d'épigrammes et que l'on croirait sorti du fameux *bocal gorgé d'affreux insectes*, il faut savoir que, dans la riche collection des œuvres de Beethoven, ce sont surtout les sonates pour piano qui ont préoccupé M. de Lenz. Il reproche quelque part à M. Oulibicheff de n'avoir pas dit un seul mot, dans ses trois volumes sur Mozart, des compositions de ce maître pour piano seul et piano avec accompagnement. M. de Lenz est tombé dans l'excès contraire; il n'a presque vu Beethoven qu'à travers ses sonates.

Au chapitre de la *Voltige transcendante* succède un autre chapitre sur Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn; puis nous arrivons aux *trois styles de Beethoven*, d'où nous passons aux *sonates de piano de Beethoven.* Ici, le fil se brise, et nous nous arrêtons devant le *Coin du feu du pianiste*, espèce de parenthèse, comme dit l'auteur, à l'abri de laquelle il essaie de caractériser Beethoven, en le comparant à Mozart et à Weber. Alors aussi, profitant de la station, il trace en vingt pages une esquisse biographique de Beethoven, et cette esquisse, un peu trop laconique, termine l'introduction.

Nous voici parvenu au livre proprement dit, à l'analyse des trente-deux sonates, *première manière, seconde manière, troisième manière.* Après quoi, si vous supposez le livre fini, vous êtes dans l'erreur. L'auteur va vous donner ce qui le couronne, ce qu'il contient certainement de plus curieux, un catalogue qui lui a coûté vingt ans de recherches, catalogue critique, chronologique et anecdotique, embrassant l'œuvre entier, trios, quatuors, quintettes, symphonies, messes, concertos, et les trente-deux sonates, qui reparaissent encore, chacune à son numéro, haute futaie musicale parsemée de cèdres du Liban! En fin de compte, viennent les quatre suppléments, dont le dernier renferme deux lettres inédites de Beethoven. Ajoutez encore un tableau général du catalogue, divisé par genres d'ouvrages, et tout sera consommé.

C'est surtout quand on a parcouru cette réunion de chapitres, plutôt que ce livre, ce *rendez-vous de châteaux*, plutôt que ce château, comme on l'a dit de Fontainebleau antique et moderne, qu'on s'étonne que l'auteur ait choisi pour exorde ce chapitre incroyable : *De la Voltige transcendante du piano.* Et savez-vous, monsieur de Lenz, ce que nous trouvons de plus choquant dans ce chapitre? C'est qu'en vous insurgeant de toutes vos forces contre la *voltige transcendante du piano*, vous faites, ce qui est bien pis, de la *voltige transcendante de style.* Oui, vraiment, vous tombez dans tous les abus d'une école qui se joue de la phrase comme d'un ballon vide; qui prodigue l'image, le cliquetis, le calembour même; école brillante qui a eu son temps et sa vogue, mais dont les débauches de forme et de couleur n'ont jamais été reçues dans le langage de la saine et sobre critique. Comprend-on qu'un livre sur les trois styles de Beethoven débute ainsi : « Aujourd'hui, on ne joue plus le piano, on le *monte.* Devenu cheval de cirque, de fougueux et intrépides cavaliers promènent ce pauvre piano aux yeux d'un public ébahi, à tant de notes par minute, et tous d'applaudir. On *monte* le piano *sellé* ou *non sellé.* Le *non sellé*, c'est la fantaisie; le *sellé*, la transcription, la romance sans paroles, le plus souvent *sans rien du tout*, ou la paraphrase de n'importe quelle marche, peu turque apparemment, du sultan. »

Voyez-vous d'ici l'épigramme allonger sa griffe? Le chapitre de la *Voltige transcendante* ne fait autre chose que d'écorcher, à dire d'experts, un certain nombre de pianistes célèbres, les uns nommés en toutes lettres, les autres désignés par quelques signes ou attributs. Ainsi votre esprit perce facilement à travers les voiles de cette marche *peu turque*, de cette paraphrase qui, suivant M. de Lenz, nous revient des temps éloignés « *voie de piano et d'un peu de Coran.* » Et il ajoute : « Apprenons le turc, s'il faut être infidèle pour déchiffrer aujourd'hui une marche. » Vous pénétrez encore très-bien le mystère de ce morceau « pompeusement appelé *pompa di festa*, improvisé, il faut le croire, pour quelque fête de *pompiers en pompettes*! » Quelle plaisanterie de bon goût! quelle finesse de style! Et M. de Lenz ne s'en tient pas là; quelques lignes plus loin il continue, en enchérissant : « Tous ces *Auriol-pompiers* du piano, etc., etc. » Décidément il tient à ses *pompiers*, dérivant de *pompa*, jeu de mots rempli d'atticisme!

Tout à l'heure on a vu par le piano *sellé* et *non sellé* que l'auteur affectionnait la métaphore tirée des exercices équestres. En voici un autre exemple qui n'est pas moins remarquable : il s'agit du presto, *presto indomptable* en *si* mineur, d'une fantaisie de Beethoven pour le piano forte, œuvre 77 : « Ce presto, dit M. de Lenz, où la bordée d'octave entre le premier et le second point d'orgue est d'une grande difficulté, a été fort imité. Weber et Mendelssohn *l'avaient pour ami.* Dans l'*Erlkœnig* de Schubert, dans le *Mazeppa* de Lœve, partout *où piaffa un cheval*, ce presto le *nourrit*, l'*étrilla*, le *pansa.* C'est là un presto *pur sang*, etc., etc. » Que vous semble de cette nouvelle façon de parler musique? Passe encore si c'était de la musique de cheval, et alors il faudrait que la critique allât faire ses études chez Franconi.

L'autre jour nous citions Molière, ce Parisien de bon sens et de génie, à propos des excès d'enthousiasme; nous sommes tenté de le citer encore, à propos des excès de style. N'est-ce pas lui qui dit, dans son *Misanthrope* :

> Ce style figuré, dont on fait vanité
> Sort du bon caractère et de la vérité.
> Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
> Et ce n'est pas ainsi que parle... *la critique.*

Non, la critique sage et savante n'a que faire de ce jargon faux et bizarre, inintelligible souvent; car, s'il vous plaît, qui nous expliquera ce que M. de Lenz veut dire, quand il dit que Thalberg *macadamise* sur son piano de la musique que les *affiches appellent la sienne*? Qu'entend-il par des expressions comme celles-ci? « Reproduire l'hermaphrodite de l'*artiste-homme du monde*, du *pianiste-pouvoir-social*, créés de nos jours et déjà tant perfectionnés. » *Fiat lux*! Nous aimions encore mieux les métaphores équestres : du moins c'était plus clair. Nous ferons grâce au lecteur de la tirade qui suit ces phrases étonnantes, et au bout de laquelle l'auteur arrive à cette conclusion, plus étonnante encore, à savoir : *que Thalberg n'est point sans avoir rendu service au piano.* La belle découverte! Et comme c'est la peine d'avoir tant étudié, pour nous apprendre cela!

Finissons-en donc, une fois pour toutes, avec cet impertinent et prétentieux chapitre de la *voltige transcendante.* Retire-toi, voltige! Voltige, que nous veux-tu? Venons aux 32 sonates; venons à ces pages mieux pensées, mieux écrites, où l'auteur, sans renoncer jamais entièrement à Satan et à ses *pompes* (voilà que le mal nous prend aussi), n'en montre pas moins une rare sagacité d'observation relevée par un souffle de poésie. Ce que nous allons citer n'est pas irréprochable, mais la justesse des aperçus y rachète ce que l'expression a parfois d'incorrect et d'exagéré. L'auteur cherche à préciser ce que les grands maîtres ont fait du piano (et non plus de la *voltige transcendante*).

« Weber, dit-il, ne marche l'égal ni de Mozart, ni de Beethoven, mais sa musique de piano est un degré de plus, en ce qu'il agrandit les ressources de l'instrument et *lui interdit cet air piteux* qui semblait demander l'aumône à l'orchestre, dont le piano paraissait n'être que *le domestique de confiance.* On prendrait assez souvent les sonates de piano de Mozart pour des cartons de quatuor, les sonates de Beethoven pour des cartons symphoniques, quand les quatre sonates de Weber sont le piano, sa plus belle expression, en tant qu'instrument. En d'autres termes, le piano de Mozart est le clavecin perfectionné de Haydn; — le piano de Beethoven, la conquête de l'orchestre par le piano, — instrument nouveau et terrible. Le piano amoureux, l'aimable piano de Weber, exagéré dans ses moyens, est devenu notre piano à nous, le piano *olympique* (?) le piano *monté à mort* par un peuple nouveau venu, forcé déjà à rebrousser chemin, parce que le terrain des difficultés vient à manquer. — L'impor-

» tance de la musique de piano de Weber ne fut bien reconnue qu'a-
» près sa mort. On doit à Liszt d'avoir fait triompher le nom de Weber
» en l'inscrivant en tête du répertoire de ses concerts. Les contempo-
» rains de Weber n'avaient rien compris aux dixièmes de sa main
» gauche, aux octaves qu'il employa le premier en rapides figures. »
A quelque distance de là, M. de Lenz dit encore, toujours au sujet du piano : « A considérer l'œuvre de piano de Mozart, il semblerait que
» le piano parût à Mozart, quoiqu'il fût pianiste, et peut-être parce
» qu'il fut pianiste, un trop pauvre hère et de trop médiocre maison
» pour mériter qu'on lui confiât le plus précieux de ses trésors. Mozart
» aima donc mieux s'adresser au quatuor, à la symphonie, au style
» d'église, à l'opéra : il confia fortuitement au piano l'interprétation
» des plus belles choses, par accident, quand il lui fallait faire un mor-
» ceau de piano. Beethoven ouvrit amoureusement au piano le plus caché
» de son âme, jugeant la symphonie une trop grande dame pour la tenter
» plus de neuf fois pendant une vie de cinquante-sept ans. Haydn et
» Mozart composaient des symphonies comme ils composaient autre
» chose; Beethoven la regardait comme la majeure affaire de son exis-
» tence, comme le triomphe du style auquel il attacherait à jamais son
» nom. Par ses sympathies, et abstraction faite de musique, et rien
» qu'à les *considérer comme édifice d'idées*, Beethoven marche l'égal
» des plus grands esprits que l'histoire de l'humanité connaisse.
» Comme Napoléon, Beethoven est déjà invraisemblable; on le pren-
» drait parfois pour un mythe. »

Ici, nous ne nous entendons plus : après une suite de remarques ingénieuses et lucides, n'est-ce pas dommage d'aboutir au *type*-Napoléon et au *mythe*-Beethoven? Quelle comparaison possible entre un grand homme de guerre, un grand législateur, un grand souverain, et l'auteur d'admirables symphonies, compositeur gigantesque, à la vérité, mais qui, en fait de gouvernement, ne pouvait pas même parvenir à mettre un peu d'ordre dans son humble et grossier ménage? Quel besoin de faire de Beethoven un mythe? Laissez-le plutôt ce qu'il est : il ne peut qu'y gagner. Qui donc a jamais songé au *mythe*-Bossuet, au *mythe*-Corneille, au *mythe*-Voltaire, au *mythe*-Shakspeare, au *mythe*-Newton? Si vous voulez honorer dignement les grands hommes, ne les enlevez ni à la sphère, ni aux conditions de l'humanité.

M. de Lenz sait encore cela tout aussi bien que nous, lui qui n'a pas dissimulé les erreurs, les faiblesses causées par la nature mortelle et périssable de son dieu, lui qui n'a pas exalté la troisième manière de Beethoven au-dessus de la première et de la seconde, lui qui a compris en quoi cette troisième manière devait se ressentir d'une fatale infirmité : « Solitaire habitant, dit-il, de la vaste cité qu'il éle-
» vait sans cesse, que sa surdité entourait de hautes falaises, au pied
» desquelles expiraient pour lui les agitations du monde, sa pensée dut
» se compliquer du conflit de ses souvenirs et du monde fantastique de
» son âme. Fruit d'une immense méditation, dont il n'y a pas d'exem-
» ple, la troisième manière de Beethoven n'a plus la spontanéité des
» deux premières; mais elle a et elle aura à jamais l'intérêt de mon-
» trer le génie aux prises avec les réalités. Tout en s'appuyant sur les
» données de notre sphère d'impression, Beethoven la dépasse et la
» continue au-delà des limites qu'elle a pour nous. Cette existence, en
» dehors de nos réalités, a bien sa grandeur : l'existence des hommes
» perdue pour le maître, il semblerait le voir la chercher dans des ac-
» cents qui, direz-vous, auraient dû fléchir le sort. Le nombre même
» des notes que Beethoven croyait entendre et qu'il n'entendait plus,
» dut augmenter : n'aime-t-on pas immodérément un bien perdu à ja-
» mais? En d'autres termes, il y a beaucoup plus de notes dans la troi-
» sième manière de Beethoven, parce qu'il n'y en avait plus du tout
» pour lui. »

Restons pour aujourd'hui sur ce dernier trait, dont nous faisons compliment à M. de Lenz. Dans un prochain article, nous achèverons d'étudier Beethoven dans son livre, et c'est surtout à l'homme que nous nous attacherons.

PAUL SMITH.

(*La suite au prochain numéro.*)

FÊTES MUSICALES DE L'OUEST.

Les fêtes de l'Association musicale de l'Ouest ont été célébrées cette année à Limoges, avec une grande solennité, les 17 et 18 juin derniers et jours suivants. Deux concerts, bal, fêtes à la campagne, rien n'y eût manqué, si la pluie n'eût empêché d'exécuter un magnifique carrousel qu'on avait préparé. Plusieurs des célébrités de la capitale ont été appelées pour figurer dans ces deux concerts. Nous citerons d'abord Mlle Duprez, qui a chanté avec un grand succès, notamment un boléro de son père, après lequel une triple salve d'applaudissements lui a prouvé la satisfaction de l'auditoire. Elle a été très-bien secondée dans plusieurs autres morceaux par MM. Poultier et Balanqué, qui ont été aussi parfaitement accueillis dans les solos dont ils étaient chargés. Les inséparables Jancourt et Triébert, cet accord musical si parfait, quoiqu'il ne fasse jamais entendre que deux notes à la fois, ont fait vibrer tous les cœurs, qui ont exprimé avec enthousiasme le plaisir qu'ils éprouvaient. MM. Jacquart (violoncelle), et Chaine (violon), leur ont dignement succédé et se sont fait remarquer par leur style pur et leur brillante exécution, ainsi que Mme Bennassi, de Limoges, par un jeu fin et délicat, dans une fantaisie pour le piano.

En parlant des talents distingués que renferme la ville de Limoges, nous ne devons pas omettre de mentionner plusieurs amateurs des deux sexes qui ont chanté divers morceaux d'une manière très-remarquable, dans le premier et dans le second concert. L'un de ces amateurs s'est manifesté comme excellent musicien et chanteur habile, en se chargeant à l'improviste, le second jour, du rôle de Brogni dans l'introduction de la *Juive*, en remplacement de M. Balanqué qui s'est trouvé subitement indisposé. Parmi ces amateurs, nous n'oublierons pas un jeune harpiste, élève de Godefroid et de beaucoup de talent, qui appartient à Limoges par sa famille, quoiqu'il habite Paris, nous a-t-on dit, une grande partie de l'année.

Voilà pour les solos, utile et brillant ornement; quant aux morceaux d'ensemble, partie essentielle de ces fêtes, et que les comités organisateurs ne doivent jamais perdre de vue, voici ceux qui entraient dans les deux concerts dont nous rendons compte : les deux premiers mouvements de l'admirable *Dies iræ* de Cherubini; l'*Ave verum*, si plein d'onction, de Mozart; la délicieuse introduction de *Guillaume Tell*; celle si belle et si solennelle de la *Juive*; les ouvertures de *Guillaume Tell* et de *Robin des Bois*; la splendide symphonie pastorale. Tous ces morceaux ont été parfaitement dirigés par M. Farge, que la Société philharmonique de Limoges doit se féliciter d'avoir pour chef d'orchestre. Il a trouvé, du reste, d'habiles et zélés auxiliaires dans un orchestre de cent cinquante exécutants et plus de deux cents choristes : aussi l'effet a-t-il été très-puissant dans une salle qui contenait de 15 à 1,800 auditeurs. Tous les morceaux que nous venons de citer n'ont pas été dits par fragments, mais en entier, trop en entier peut-être; car, pour les morceaux d'opéra, on aurait désiré quelques coupures dans les récitatifs où manquait parfois l'effet de la scène.

On a entendu, en outre, dans le premier concert, le *Kyrie* et le *Credo* d'une messe solennelle de M. Beaulieu, exécutés à Paris il y a quelques années, à Saint-Eustache. M. Beaulieu est, dans nos contrées de l'Ouest, un des plus ardents propagateurs de l'art auquel il a consacré sa vie; c'est lui qui, en 1835, a été, à Niort, le premier promoteur de nos fêtes musicales, et les journaux de la capitale ont rendu compte des séances qu'il organise fréquemment dans ce centre des arts. Il a lui-même dirigé son œuvre, et il a dû être satisfait de l'exécution; les chœurs et l'orchestre y ont apporté un soin et un zèle remarquable. Le *Kyrie* est d'un caractère touchant; les solos s'y marient bien avec le chœur. Le *Credo* est conçu largement et d'une couleur dramatique; on doit féliciter l'auteur d'y avoir fait usage du plain-chant des fêtes solennelles pour donner plus de grandeur à sa musique. Cet ouvrage prouve que M. Beaulieu sait écrire pour les voix; la mélodie n'y est jamais étouffée par l'instrumentation.

Nous ne terminerons pas ce compte-rendu sans dire quelques mots sur les avantages nombreux que procurent ces fêtes. Elles ont une grande importance sous le rapport musical en faisant entendre, dans des localités plus ou moins éloignées de la capitale, toutes nos grandes compositions religieuses, théâtrales et instrumentales, dans des conditions d'exécution qu'on rencontre rarement, peut-être même dans de grandes villes telles que Lyon, Bordeaux ou Marseille, et qu'on ne peut obtenir que par la réunion des artistes et amateurs les plus capables de plusieurs villes; elles offrent aux artistes éminents de la capitale qu'on appelle pour donner à ces réunions un plus grand éclat, des avantages qui ne sont pas à dédaigner; enfin, elles sont pour les villes où elles se célèbrent l'occasion d'un activité inaccoutumée, même sous le rapport commercial, et, ce qui ne doit pas être moins apprécié, elles rapprochent les hommes, les populations dans une même pensée, dans un sentiment

commun de plaisir doux et d'autant plus vif qu'un plus grand nombre le partagent. Choses bien rares de nos jours!

CORRESPONDANCE.

Liége, 30 juin.

Pendant les neuf semaines qui se sont écoulées depuis ma dernière lettre, nos annales musicales se sont grossies de quelques faits. Au nombre des principaux, et après vous avoir déjà parlé du premier des trois concerts de carême donnés annuellement par la Société d'émulation, je mentionnerai ses deux derniers. Les protagonistes les mieux accueillis ont été M. Reichert et Mlle Vervenne, Fréry et Vercken. L'étonnant flûtiste Reichert est pour nous presque une vieille connaissance et des meilleures. Quant à Mlle Vervenne, de Bruxelles, elle a dit d'une voix belle, puissante et large, mais avec trop peu de nuances, le grand air de *Charles VI* et celui de l'*Italienne à Alger*. Les éloges que votre spirituel collaborateur, M. Blanchard, a récemment adressés à Mlle Fréry, prouvent, sans que je doive maintenant l'établir, que c'est à bon droit que notre public avait fêté, à chacune de ses deux apparitions, la jeune violoniste bruxelloise. Son talent s'est révélé à nous dans un air varié et dans le 1er et le 7e concerto de son maître, M. de Bériot. Mlle Vercken, l'une de nos cantatrices liégeoises, a, de même, provoqué tous les suffrages par sa grâce et par ses vocalises brillantes dans l'air du *Démon de la Nuit* et dans celui du *Toréador*.

Quelque temps après, une matinée a été annoncée avec un tel fracas que le dilettantisme s'en est ému. Il s'agissait d'un pianiste de Saint-Pétersbourg (*sic*); je tairai son nom; mais il importait peu qu'il vînt de là ou d'ailleurs: on n'assigne pas de frontières à la patrie des beaux-arts. Cet artiste avait prétendu trouvé un jeu individuel: force, chaleur, style, mécanisme, poésie, rien n'y manquait..., si ce n'est la réalité de la teneur de ce programme. Différentes fantaisies du bénéficiaire, — car il compose aussi, — entre autres un air russe, une polka-mazurka, un polka *tremblante* et le *Carnaval de Venise*, morceau *grotesque*, disait l'affiche; tout cela plus grotesquement encore exécuté au moyen d'exercices digitigrades audacieux, du revers de la main, de l'avant-bras et même du coude, ont démontré, au sujet des réclames qui avaient été répandues, la vérité de ce distique:

C'est promettre beaucoup; mais qu'en sort-il souvent?...
Du vent.

Aussi je me garderai bien de conseiller à personne l'apprentissage de ces évolutions gymnastiques, sous la pression desquelles le clavier et les cordes ont eu rude besogne et ont produit des sons qui n'étaient pas irréprochables. Toutefois, nous avons été dédommagés par la coopération à cette matinée de Mlle Vercken et de MM. Dupuis et Van den Boorn. Mlle Vercken a, cette fois encore, obtenu un succès aussi complet que celui que j'ai marqué précédemment; et dans le duo du *Valet de chambre*, de Carafa, elle a été bien secondée pas son frère. M. Dupuis, professeur de violon à votre Conservatoire, a rendu *Regrets et prière*, de notre compatriote Léonard, et *Souvenirs de Grétry*, du même, avec une justesse d'intonation, un son nourri et une exécution correcte et soignée qui ont excité d'unanimes applaudissements. L'*Hymne triomphal* pour deux pianos, de Brisson, charmante page pleine de délicatesse et parfaitement appropriée aux ressources de l'instrument, a fait ressortir le jeu pur, net, élégant et exact des deux frères Van den Boorn.

La clôture de l'année théâtrale a eu lieu à la fin de mai. La campagne prochaine commencera au mois d'octobre. Trente-trois partitions d'opéras-comiques ont alimenté le répertoire fourni par les œuvres des grands maîtres les plus favorisés du public. Les nouveautés ont été très-rares; on ne peut citer que les *Monténégrins*, *Marie de Rohan* et la *Somnambule*, déjà interprétée en italien sur notre scène. Le *Val d'Andorre*, qui, d'après votre *Chronique étrangère* du n° 17, avait été, cet hiver, représenté chez nous « pour la première fois avec le plus brillant succès, » est depuis quatre ans acquis à notre répertoire.

Si le mois de mai, appelé le *Mois de Marie*, est particulièrement sanctifié par l'Eglise, la Société du casino du Beau-Mur a aussi voulu, cette année, solenniser les dimanches de ce mois. Lumière électrique pour l'éclairage des jardins, feu d'artifice, chœurs, harmonie, danses, etc., tout cela a concouru à servir aux plaisirs des nombreuses familles affiliées à cette Société. Je n'indiquerai que les concerts d'harmonie donnés l'avant-dernier dimanche. Vous savez ou vous ne savez pas que la plupart des localités belges ont ou une Société d'harmonie ou une Société de chant, et même, parfois, toutes deux. Mais l'un de nos plus vastes établissements métallurgiques, la Société de la Vieille-Montagne, à Angleur, près de Liége, a réalisé un autre essai: elle a formé un corps d'harmonie composé exclusivement d'une partie de ses ouvriers. Ce corps, dont la tenue est fort belle, a remporté, l'an dernier, à Bruxelles, un second prix dans le concours ouvert pour la spécialité. C'est cette même harmonie qui s'est fait entendre au Casino, où elle a été chaleureusement applaudie dans les divers morceaux qu'elle a exécutés avec sentiment et entrain. Il serait à souhaiter que l'exemple proposé par la Vieille-Montagne fût suivi par d'autres établissements: l'ouvrier goûterait dans la musique, qui polit et adoucit les mœurs, des délassements plus utiles que ceux qu'il va chercher le dimanche dans l'atmosphère vicié du cabaret, où il dépense, en outre, son argent et sa santé qu'il doit à sa famille.

Deux nominations longtemps attendues dans le personnel enseignant de notre Conservatoire ont été conférées récemment: c'est celle de M. Frère, en qualité de professeur de violon, et la réintégration de M. Géraldy aux appointements de 3,000 fr, dans son ancienne classe de chant italien (cours semestriel). On espère maintenant que la nomination de M. Reichert, comme professeur de flûte, paraîtra sous peu.

Après la musique profane, il me reste à signaler une audition de musique sacrée. Le décès de notre évêque a donné lieu d'abord à une messe d'inhumation en plain-chant, et ensuite à des obsèques solennelles célébrées le 12 mai. On avait choisi la seconde messe de *Requiem*, de Cherubini; elle a été exécutée sous la direction de M. Duquet, maître de chapelle de notre cathédrale, par un orchestre et par des chœurs fort nombreux. Un caractère vraiment religieux a été imprimé à cette exécution très-satisfaisante, sauf dans quelques détails. Cependant j'ajouterai qu'elle a été digne de la triste et pompeuse cérémonie par laquelle on payait un tribut au prélat distingué qui a occupé le siége de saint Lambert.

Z.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Lundi dernier, *Robert le Diable*, chanté par Gueymard, Depassio, Mmes Laborde et Poinsot, luttait victorieusement contre une chaleur tropicale.

*** La vingt-quatrième représentation du *Juif errant*, donnée le mercredi suivant, par une chaleur encore plus forte, n'en avait pas moins réuni un brillant et nombreux auditoire.

*** Vendredi, la *Juive*, chantée par Mairalt et Mlle Poinsot, clôturait cette semaine vouée aux grands ouvrages et aux grands succès.

*** La reprise de la *Sirène* a suivi de près celle *d'Actéon*. Mlle Félix Miolan s'est également distinguée dans l'une et dans l'autre, comme cantatrice parfaitement maîtresse de tous les secrets de son art, et aussi comme actrice possédant la finesse et la distinction. Boulo, qui chante si bien, n'est pas précisément l'idéal du rôle de Scopetto, dans lequel Roger était admirable. Ricquier est toujours excellent dans celui du duc de de Popoli; Jourdan et Nathan jouent très-bien ceux de Scipion et du directeur, Bolbaya. Quant à la pièce, elle n'a rien perdu de son attrait, dû à la spirituelle combinaison de son intrigue, et la partition est un des diamants les plus brillants de l'écrin si riche de M. Auber. Les chants heureux, les motifs élégants s'y succèdent sans intervalle.

*** L'opéra en trois actes de MM. Locroy, Dennery et Maillard, annoncé d'abord sous le titre du *Baiser de la Vierge* et de la *Vierge de Kermo*, aura décidément pour titre la *Croix de Marie*, et sera représenté dans les premiers jours de la semaine prochaine.

*** Hier au soir, on a fait relâche pour les répétitions générales de cet opéra.

*** Meyerbeer, après quelques jours seulement de séjour à Paris, est parti pour aller passer la saison à Spa et y prendre les eaux.

*** Spohr est arrivé le 22 juin à Londres, où il dirige les répétitions de son opéra: *Faust*, au théâtre de Covent-Garden.

*** Le compositeur Ferdinand Lavainne vient de recevoir de S. M. le roi des Pays-Bas la décoration de l'ordre de la *Couronne de Chêne*.

*** L'Alboni a donné son premier concert à New-York. D'après le *Musical Times*, sur l'annonce d'une voix de contralto, le public s'attendait à quelque chose de rude et de masculin. La surprise a été grande en entendant une voix si légère, si douce, un chant si accompli dans ses délicatesses infinies. Sangiovanni et Rovere chantent avec la grande artiste.

*** M. Devriés, directeur du théâtre d'Amsterdam, vient de quitter Paris, emportant avec lui les dessins des décors et des costumes du *Juif errant*, qui sera immédiatement monté au théâtre de l'Opéra royal néerlandais.

*** Mme Duflot-Maillard, la célèbre cantatrice, est de retour à Paris. De brillantes propositions lui ont été faites pour l'engager à accepter la direction d'une école lyrique à Bruxelles.

*** Depuis plusieurs jours, M. Gustave Oppelt, littérateur belge, est arrivé à Paris, porteur de dépêches de son gouvernement, et qui se rattachent au traité de commerce à conclure entre la France et la Belgique.

*** Nos correspondances de Londres, autant que les principaux organes de la presse, anglaise se plaisent à constater les grandioses succès remportés par M. Wuille, clarinettiste et saxophoniste de la musique particulière de S. M. le roi des Belges et du corps de musique du régiment royal des guides. Placé par son talent sous la protection de M. Anderson, maître de chapelle de la reine d'Angleterre, M. Wuille a signé un magnifique engagement avec Jullien.

*** La Société pour l'instruction élémentaire, présidée par M. Boulay, de la Meurthe, sénateur, a tenu, dimanche 4 juillet, sa trente-septième séance annuelle, à la Sorbonne; une médaille d'argent et plusieurs médailles de bronze ont été décernées aux auteurs des meilleurs ouvrages classiques et de morale pour l'année 1851-1852. C'est M. Panseron qui a obtenu la médaille d'argent pour son solfége concertant.

*** M. le baron J. de Rothschild a fait remettre une épingle garnie de diamants à M. Emile Jonas, professeur au Conservatoire, et auteur des belles compositions exécutées lors de l'inauguration de l'hôpital de la rue Picpus.

*** Un homme d'un grand mérite, M. Vermeulen, de Rotterdam, fondateur de la *Société des Pays-Bas pour l'encouragement de l'art musical*, va entreprendre un voyage scientifique en Italie, dans le but d'y explorer les bibliothèques ecclésiales et laïques, et d'y recueillir des matériaux pour la magnifique édition de la *Collectio operum musicorum batavorum, XVIe siècle*, que publie à ses frais la Société, et dont, sur 14 volumes que comprend la collection manuscrite, huit ont déjà paru. M. Vermenlen s'arrêtera, dit-on, quelques jours à Paris, pour se mettre en rapport personnel avec MM. le prince de la Moskowa, Onslow, Berlioz, Gathy et autres membres de la Société, avec lesquels il est depuis longtemps en relation de correspondance. Pendant son absence, il sera remplacé dans ses fonctions par M. le Dr Heije, son *alter ego*, comme il appelle lui-même ce collaborateur dévoué, qui, de son côté, en sa qualité de secrétaire général de la Société, a rendu de grands services à l'art musical

*** Le compositeur et professeur de chant, Lambert, dont nous avons annoncé la mort dimanche dernier, était né à Arras en 1779. Artiste distingué de talent et de manières, il avait été longtemps, mais fort jeune encore (de seize à vingt-six ans), chef d'orchestre d'une troupe de comédiens qui exploitaient le département du Nord. En 1805, il se trouvait à Amiens, où il écrivit plusieurs morceaux pour l'installation de l'évêque. Il vint ensuite se fixer à Paris et s'y fit connaître, comme professeur, comme auteur de plusieurs romances, dont une entre autres lui survivra. Ne laissant pas d'héritiers directs, il a légué par testament sa modeste fortune à la ville d'Arras, pour la création de nouveaux lits, et à l'Institut de France, pour l'institution de prix et de secours à distribuer aux artistes malheureux. Lambert avait écrit trois quatuors pour instruments à cordes, et c'était, dit-on, ce qu'il avait fait de mieux. Il avait aussi composé un *Domine salvum fac*, un *O salutaris*, un *Magnificat* et un *Chœur de vierges*. Le dernier vœu de l'artiste a été pieusement rempli. Dans le service organisé en son honneur, un beau et pompeux *Magnificat* de sa composition a été fort bien exécuté mardi, dans l'église de Saint-Roch, par les soins de M. Panseron, qui, de plus, a trouvé le moyen de lui rendre un dernier hommage en intercalant dans un morceau religieux le thème de sa romance la plus populaire, dite par la voix toujours pure et touchante d'Alexis Dupond.

*** Le fils de Mme Damoreau, jeune compositeur, vient de mourir à l'age de 32 ans, après une longue maladie.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 9 juillet. — Fallait-il donc que le théâtre de Covent-Garden renonçât à donner le *Prophète*, dont chaque représentation a été toujours pour lui une mine d'or, parce que Johanna Wagner lui manquait, parce que Mme Viardot, annoncée par le programme, ne se hâtait pas d'arriver? Non sans doute, et Mlle Grisi, qui deux fois déjà s'était bravement produite dans le répertoire français, en se chargeant des rôles de Valentine et d'Alice, s'est encore trouvée là pour prendre celui de Fidès. Et son succès n'y a pas été moins grand, moins légitime. Elle a joué en actrice consommée, elle a chanté en cantatrice de premier ordre, et triomphé des difficultés d'une musique composée pour un tout autre gosier que le sien. Dans trois morceaux seulement la transposition a été nécessaire. Du reste, il est impossible de mieux saisir et de mieux rendre la haute physionomie de la mère du Prophète que ne l'a fait Mlle Grisi, sans rien emprunter de ses devancières, Mmes Viardot et Alboni. Le chef-d'œuvre lui doit une Fidès toute neuve et originale. Mario est toujours un admirable Jean de Leyde. Mme Castellan, dans le rôle de Berthe, continue à Londres sa création parisienne. Formes, Stigelli, Polonini et Tagliafico complètent le magnifique ensemble. Mlle Grisi et Mario ont été rappelés à la fin. — — Jeudi dernier, au théâtre de Sa Majesté, les *Puritains*, donnés pour la première fois, ont fait salle comble. Mme Lagrange s'est surpassée dans Elvira, qui est un de ses meilleurs rôles, sinon son meilleur. Elle a été admirable dans la cavatine : *Qui la voce*, et dans la polacca : *Son vergin vezzosa*. Ses ornements et fioritures sont nouveaux, d'un goût irréprochable, et elle n'en abuse pas. La cantatrice, applaudie à outrance, a été obligée de répéter deux morceaux — Depuis longtemps Gardoni n'avait chanté si bien et avec tant d'expression. Le duo de la dernière scène, qui contient le passage si connu : *Vieni fra le mi braccia*, a été rarement mieux rendu que par lui et Mme Lagrange; le succès a été jusqu'aux larmes. La voix de Bassini était là dans sa sphère : elle se montre avec tout son éclat dans les phrases larges. Le duo : *Suoni la tromba*, chanté par lui et Lablache, a été bissé et redemandé une troisième fois. Il n'y a rien à dire de Lablache; comme toujours, il a été parfait et inimitable comme acteur et chanteur. L'orchestre, sous l'habile direction de Balfe, a beaucoup contribué au succès. — Mme Sontag, avant de partir pour l'Amérique, est engagée pour quelques représentations. Nul doute qu'elle ne ramène la foule un peu déroutée par la subite éclipse de Sophie Cruvelli, sitôt disparue du firmament. — Gordigiani a donné un concert dans lequel Mlle Dobré, Lablache, Mario, Gardoni, Ferlotti et Marra se sont fait entendre. Mlle Dobré a chanté avec beaucoup de succès une *canzonetta* intitulée : *la Tradita*, et Mme Roubaud de Cournand n'a pas été moins vivement applaudie comme excellente pianiste. — L'une des plus brillantes soirées musicales de la saison a été celle de Mme Mortier de Fontaine, et a eu lieu le mois dernier. Cette éminente artiste, qui a laissé tant de souvenirs en France, en Italie et en Allemagne, s'était fixée à Londres pour cette année, et son succès y a été fort grand. Entourée d'artistes supérieurs, qui se sont tous surpassés, Mme Mortier de Fontaine a charmé son auditoire par sa belle voix de contralto, par l'ampleur de son style, ainsi que par sa méthode pure et classique.

*** *Berlin.* — Mlle Wagner doit nous revenir sous peu; la célèbre cantatrice se fera entendre devant l'impératrice de Russie, et doit aller en représentation à Breslau. Nous avons en ce moment trois théâtres d'été, qui tous les trois font de brillantes affaires.

*** *Vienne.* — Ander et Staudigl sont toujours en congé; et, comme le *Prophète* ne pourrait être mis de côté sans le plus grand préjudice pour l'administration, c'est M. Ellinger qui a l'intérim du rôle de Jean de Leyde. Mlle Schwarzbach, dont les débuts ont été heureux, a été engagée au théâtre de la Cour. — Peu de temps avant la clôture de la saison italienne, nous avons eu, contre toute attente, un opéra-buffa, composé exprès pour Vienne par F. Ricci; il porte le titre de : *Il Marito e l'Amante*. C'est une assez lourde imitation du roman de Paul de Kock : la partition n'offre rien de bouffon ni de nouveau.

*** *Hanovre.* — Le magnifique théâtre récemment construit dans cette résidence ouvrira le 12 septembre prochain, par le *Prophète*. C'est M. Ander, du théâtre de la cour à Vienne, qui chantera le rôle de Jean de Leyde.

*** *Helsingfors.* — Le premier opéra qui ait été donné en Finlande a fait son apparition il y a quelques jours au théâtre de cette ville Il est intitulé : *Une partie de chasse de Charles XI, roi de Suède*. Les paroles sont de Topelius, la musique est de Placci; tous les deux sont nés dans cette ville.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

LA POUPÉE DE NUREMBERG, LE FARFADET ET LE TORÉADOR

DE

AD. ADAM.

La Partition de ces opéras pour piano, in-8°, chaque, net . . . . 8 »
L'ouverture pour piano et à quatre mains, chaque. . . . . 6 et 7 50
Choix des plus jolis airs arrangés pour deux violons, par **D. Heimer**, 2 suites, chaque. . . . . 9 »
Les mêmes arrangés pour deux flûtes, par **E. Walckiers**, 2 suites, chaque. . . . . 9 »
Les ouvertures de ces opéras pour deux violons, chaque. 4 50
Les mêmes pour deux flûtes, chaque. 4 50

POUR ÊTRE MISE EN VENTE LE 20 JUILLET,

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

La Partition pour Piano et Chant

DU

JUIF ERRANT

DE

F. HALÉVY.

Prix : 40 fr.

Chez BRANDUS et Cie, Éditeurs,

RUE RICHELIEU, 103.

LA SIRÈNE

Opéra comique en trois actes,

Musique de

D. F. E. AUBER

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, FORMAT IN-8°, NET 12 FR.

GRANDE PARTITION, 400 Fr. — PARTIES D'ORCHESTRE, 400 Fr.

MORCEAUX DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

N° 1. COUPLETS, « Quand vient l'ombre silencieuse. » 3 75
2. TRIO, « Qu'une heureuse rencontre. » . . . . . 6 »
2 *bis*. Le même en duo. . . . . 6 »
3. COUPLETS, « O dieu des flibustiers. » 3 75
3 *bis*. Les mêmes transposés plus bas 3 75
4. QUATUOR, « O bonheur qui m'arrive. » 3 75
4 *bis*. Le même pour 2 sopranos, ténor et basse 3 75
5. AIR, « Qu'est-ce donc, mes amis? » 4 50
5 *bis*. Le même avec chœur. 4 50
N° 6. RONDE, « Prends garde, montagnarde. » . . . . . 3 »
7. DUO, « C'est un ouvrier. » . . . . . 6 »
8. TRIO, « De nos jeunes années. » . . . . . 6 »
8 *bis*. ROMANCE extraite du trio. . . . . 3 »
9. CAVATINE, « Je n'ose pas. » 3 75
10. CHOEUR à 4 voix, « Les chagrins arrière. » 3 75
11. DUO, « Je fais mal, je le sais. » . . . . . 6 »
12. VOCALISE, « Voyez-vous là bas, parmi les frimas? » . . . 4 50

ARRANGEMENTS SUR DES MOTIFS DE CET OPÉRA.

PIANO.

OUVERTURE pour le piano . . . . . 6 »
La même à 4 mains 7 50
A. ADAM. Mosaïque. . . . . 6 »
— Six petits airs. . . . . 6 »
H. CRAMER. Mélange. . . . . 6 »
CROISEZ. Op. 25. Fantaisie brillante. . . . . 6 »
— Op. 24. Petite fantaisie à 4 mains . . . . . 6 »
G. B. DUVERNOY. Op. 135. Deux fantaisies faciles, 2 suites, ch. 6 »
— Op. 136. Fantaisie à 4 mains. . . . . 6 »
A. FESSY. Petite valse. 3 75
MISARD. Deux quadrilles, chaque 4 50
— Les mêmes à 4 mains, chaque. 4 50
— Suite de valses. . . . . 6 »
MERZ. Quadrille 4 50
HALL. Op. 27. Grande fantaisie. 7 50
H. HERZ. Op 141. Fantaisie et variations brillantes . . . . . 9 »
HUNTEN. Op. 34. Trois morceaux favoris, trois suites, chaque. . 5 »
KALKBRENNER. Op. 180. Souvenir. . . . . 6 »
KLEMCZYNSKI. Valse brillante . . . . . 5 »
LE CARPENTIER. Op. 94. Fantaisie. . . . . 6 »
LEDUC Op. 124. Fantaisie brillante. 7 50
H. LEMOINE. Bagatelle . . . . . 5 »
ROSELLEN. Op. 66. Fantaisie brillante. 7 50
E. WOLFF. Op. 103. N° 1. Galop. . . . . 5 »
N° 2. Fantaisie. . . . . 5 »
— Op. 105. Réminiscences, grande fantaisie. . . . . 9 »
— Op. 104. Duo brillant à 4 mains. . . . . 9 »

POUR INSTRUMENTS DIVERS.

PIERROT. Op. 2. Fantaisie pour cor et piano . . . . . 9 »
SCHILTZ et **FESSY.** Fantaisie pour cornet et piano. 7 50
CONINX. Op. 31. Douze fantaisies faciles pour flûte seule, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
REMUSAT. Op. 9. Fantaisie pour flûte et piano . . . . . 9 »
HOFFMANN et **MULLER.** Duo pour flûte et violon. . . . . 5 »
CARCASSI. Op. 74. Mélange pour guitare . . . . . 5 »
VIMEUX. Mosaïque pour guitare et flûte . . . . . 6 »
— — pour guitare et violon . . . . . 6 »
MOHR. Ouverture pour harmonie militaire . . . . . 18 »
— 2 quadrilles pour id. chaque. 7 50
— Airs pour id. 2 suites, chaque . . . . . 15 »
FESSY. Pas redoublé pour musique militaire. . . . . 5 »
— Fanfare pour musique de cavalerie . . . . . 6 »
LABARRE. Op. 120. Mélange pour harpe et piano . . . . . 9 »
VERROUST. Op. 33. Fantaisie pour hautbois. 7 50
BÉRIOT ET WOLFF. Duo brillant pour piano et violon. . . . . 9 »
KLEMCZYNSKI. Op. 57. Divertissement pour piano et violon . . 7 50
N. LOUIS. Op. 150. Fantaisie pour piano et violon . . . . . 9 »
SINGELÉ. Fantaisie pour violon avec accompagnement de piano. 7 50
LEE. Op. 34. Divertissement pour violoncelle avec accompagnement de piano. . . . . 6 »
L'OUVERTURE pour 2 flûtes. 4 50
— 2 violons 4 50
AIRS pour 2 flûtes. 2 suites; chaque 7 50
— 2 violons. 7 50
AIRS pour flûte seule. . . . . 5 »
— cornet seul . . . . . 5 »
— violon seul . . . . . 5 »
QUADRILLE pour violon, flûte, clarinette, flageolet ou cornet seul. Chaque . . . . . 1 »
QUADRILLE pour 2 flûtes, 2 cornets ou 2 violons. Chaque. 4 50

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 29. | 18 Juillet 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechière, 231, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden. — Bote et Bock, 42, Juegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

[Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Beethoven et ses trois styles, de W. de Lenz (3e et dernier article), **Paul Smith.** — Des Neumes employées à la notation du plain-chant (1er article), par **Adrien de la Fage.** — Revue critique, grande fantaisie sur le *Prophète*, de Léopold de Meyer; nocturne, romances sans paroles, galop, de Charles John, par **Henri Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

LITTÉRATURE MUSICALE.

BEETHOVEN ET SES TROIS STYLES,

PAR W. DE LENZ.

(Troisième et dernier article.) (1)

Le génie est comme la fortune, suivant le mot de La Fontaine; presque toujours il vend très-cher ce qu'il a l'air de donner. La part de Beethoven fut immense; mais il la paya plus cher qu'aucun autre, plus cher même que Mozart, qui ne fut immortel qu'à condition de mourir à trente-six ans. Beethoven vécut, lui, vingt et un ans de plus; mais, pendant ces vingt et un ans, il avait tout-à-fait perdu la faculté d'entendre, et il écrivait à M. de Seyfried ces lignes pleines de tristesse : « *L'art seul m'a retenu : il me semblait impossible de quitter le monde* » *avant d'avoir produit tout ce que je sentais devoir produire. C'est* » *ainsi que je continuai cette vie misérable, oh! bien misérable!* » *avec une organisation si nerveuse, qu'un rien me fait passer de l'état* » *le plus heureux à l'état le plus pénible.* » Avec une organisation de ce genre, Beethoven n'avait pas besoin d'être sourd pour être malheureux; mais, entendons-nous bien, malheureux en admettant, toutefois, ces larges et magnifiques compensations que le vulgaire envie et a raison d'envier aux hommes de génie. Le vulgaire n'est pas si loin de compte dans ses appréciations. Il ne se doute pas du mal que peut donner l'enfantement d'une œuvre telle que la symphonie en *ut* mineur ou la symphonie pastorale; mais il se doute bien qu'il y a quelque plaisir à les concevoir, à les produire, à les tirer du chaos. En effet, ce plaisir existe; ce plaisir est grand, infini jusque dans ses douleurs. « *L'art seul m'a retenu,* » écrivait Beethoven, et l'art n'est ici autre chose que le plaisir dont nous parlons. Il y a de par le monde une multitude de pauvres diables, autant et plus nerveux que Beethoven, autant et plus sourds que lui, et qui n'ont pas l'art pour soutien, qui se traînent comme ils peuvent dans leur pauvreté, dans leurs souffrances, sans avoir la consolation de mettre au monde une sublime symphonie, pas même de récréer leur silence et leur solitude par l'élucubration de la plus petite polka.

N'exagérons rien, ni les félicités, ni les misères des hommes de génie. Beethoven ne pouvait être heureux à la façon d'un notaire ou d'un banquier qui s'enrichit et se retire des affaires. Il ne pouvait l'être non plus à la façon de ces artistes dont le travail est extrêmement facile, et pour qui le succès marche du même pas que le travail. Il tenait de la nature l'aspiration aux choses grandes et neuves, difficiles à trouver, difficiles à faire comprendre. Pour se donner des émotions, il avait besoin d'inventer, de créer, comme à tant d'autres il suffit d'imiter, de continuer. Au lieu de s'en tenir au premier jet, il éprouvait des peines incroyables à se satisfaire lui-même; il cherchait longtemps, effaçait, corrigeait, recommençait avec cette infatigable opiniâtreté que Jean-Jacques Rousseau mettait à construire ses savantes périodes, et ce n'est pas le seul trait de ressemblance que l'étude de son caractère et de son génie nous révèle entre lui et le citoyen de Genève.

Chez l'un et l'autre, même inquiétude native, même ombrageuse susceptibilité, même misanthropie, même passion pour la campagne. Beethoven écrivait ses plus beaux chefs-d'œuvre dans les mêmes conditions que Jean-Jacques sa *Julie*, sa *Lettre sur les spectacles* et son *Emile*. Tous les deux, ils souffraient d'une infirmité qui, bien que diverse, les éloignait également des relations du monde. Tous les deux ils avaient dans le cœur des amours, et des amours sans espoir, Jean-Jacques pour Mme d'Houdetot, Beethoven pour des grandes dames, s'il faut en croire ce que Wegeler a écrit : « *Beethoven war nie ohne Liebe,* » *und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen* (Beethoven ne fut » jamais sans amour, et toujours dans sa plus haute expression). » Toute la différence, c'est que Beethoven ne se maria pas et qu'il n'eut pas auprès de lui de Thérèse Levasseur, flanquée de sa hideuse mère, pour troubler le repos de sa vie et en souiller la dignité; mais, quoique garçon, il eut aussi les charges et les ennuis de la famille sans en goûter jamais les touchantes indemnités.

Beethoven avait plusieurs frères : la veuve de l'un d'eux, Charles, caissier à la banque d'Autriche, lui légua la tutelle de son fils mineur, qu'elle ne voulait pas abandonner à son beau-frère. De là un procès, c'est-à-dire un cauchemar, qui pesa pendant quatre ans sur la poitrine de l'artiste. Et comment deviner le premier chagrin dont ce procès fut pour lui la cause? Nous laissons parler M. de Lenz : « Cet épisode de » la vie de l'artiste rentre dans les proportions microscopiques de » l'existence allemande..... Ainsi on prenait assez communément à » Vienne la particule hollandaise *van*, dans le nom de Beethoven, pour » la particule nobiliaire allemande *von*, surtout en écrivant par abré- » viation : L. V. Beethoven. Beethoven porta son affaire devant le tri- » bunal connaissant d'affaires entre nobles. Le tribunal exigea la pro- » duction de ses titres de noblesse. Beethoven porta la main au cœur » et à la tête. On pense bien que cette preuve ne put prévaloir en » matière de juridiction. L'affaire fut renvoyée devant le magistrat de » Vienne. Le croirait-on? Ce renvoi, qui n'avait rien que de très- » naturel, blessa profondément Beethoven. Il prétendit qu'un tribunal

(1) Voir les numéros 27 et 28.

» exceptionnel eût dû être appelé à connaître des affaires du génie, » idée oubliée par le digeste. » C'est que Beethoven était profondément aristocrate, et qu'il l'était sans s'en douter. Il dit un jour ce mot, rapporté par Schindler : « L'homme supérieur ne doit pas être » confondu avec le bourgeois, et j'ai été confondu avec lui. » Une autre fois, il entendit le prince Lichnowski ordonner à son valet de chambre de servir Beethoven le premier, si Beethoven et lui venaient à le sonner en même temps. Vous croyez peut-être que Beethoven fut touché de cette attention? Tout au contraire : il prit à l'instant même un domestique pour lui tout seul.

Pendant quatre années, ce fatal procès fut toute l'occupation de Beethoven. Il y croyait son honneur engagé; il rédigeait lui-même toutes les pièces et mémoires. Son avocat, le vénérable Bach, doyen de la Faculté de droit, le laissa faire, comprenant bien que tout autre procédé pouvait le rendre fou. Beethoven l'emporta enfin par voie d'appel, après trois arrêts, qui, M. de Lenz a raison de le dire, nous ont peut-être coûté une symphonie et quelques autres merveilles. Le procès gagné, Beethoven eut l'idée de loger chez lui son neveu et d'organiser un ménage. Il faut voir la lettre qu'il écrivit à un voisin pour s'informer des choses les plus essentielles, dont il ne savait pas le premier mot. 1° Que donne-t-on à manger à deux domestiques, soir et matin, quantité et qualité? 2° Combien de fois leur donne-t-on de rôti?.... etc., etc. 3° Combien de livres de viande pour trois personnes? Le voisin aurait dû répondre tout bonnement à Beethoven : « Faites des symphonies. »

M. de Lenz achève ainsi ce récit curieux : « L'argent fut quelque » chose pour Beethoven du moment que l'existence de son neveu fut » devenue la sienne. Il thésaurisait pour lui, pour le jeune homme qui » portait son nom. Ce neveu, le principe hostile de la seconde moitié » de la vie de l'artiste, cruellement puni pour avoir exagéré les de- » voirs d'un oncle, désola les dix dernières années de son existence. » Beethoven faillit perdre la raison le jour que l'Université de Vienne » expulsa de son sein, pour cause d'inconduite, ce fils adoptif sur le- » quel il avait concentré l'impérieux besoin d'aimer qu'il ressentit » toute sa vie. Le dernier amour du maître était mort du moment » qu'il vit son neveu abandonner la carrière littéraire pour entrer » dans l'armée autrichienne. »

Laissons cet étourdi, ce vaurien, que Beethoven institua son héritier, pour le récompenser sans doute de ce qu'il n'avait pas même daigné se déranger et aller chercher un médecin, lorsque son oncle, son bienfaiteur, revint à Vienne (décembre 1826), en proie au mal dont il devait mourir quelques mois après. Mais Beethoven avait encore un frère, apothicaire très-connu dans Vienne, et qui s'y promenait souvent dans un landau attelé de quatre chevaux. Ce frère, nommé Jean, était à son aise et devait à Louis, à l'artiste, l'établissement de sa pharmacie. Quoique logeant à peu de distance, il ne le voyait jamais, et seulement au jour de l'an il lui envoyait sa carte ainsi rédigée : « Jean » Van Beethoven, *Gutsbesitzer* » (c'est-à-dire *propriétaire de biens*); et l'artiste écrivait sur le revers : « Louis Van Beethoven, *Hirnbesitzer* » (c'est-à-dire *propriétaire de cervelle*). Les médecins ordonnèrent à Louis Beethoven des bains de foin, et comme Jean Beethoven avait du foin à revendre, on s'adressa naturellement à lui pour s'en procurer. Savez-vous ce que répondit le *propriétaire de biens*, qui par état se connaissait en herbes et voulait tout garder pour lui? Nous ne croyons pas que l'avarice sordide ait jamais rien inventé de plus sublime dans sa naïveté. Jean Beethoven, l'apothicaire, répondit que *le foin de sa propriété, à lui, n'était pas bon*; et Louis Beethoven, l'artiste, fut obligé d'en faire acheter ailleurs.

Voilà ce que fut la famille pour le grand artiste; voilà comment ses proches le payèrent de son dévouement, de ses sacrifices. Du reste, comme Jean-Jacques Rousseau, Beethoven fut souvent injuste et ingrat lui-même, à force d'être soupçonneux et irritable; souvent il repoussa le bienfait par un sentiment exagéré d'indépendance, ou ne témoigna qu'indignation et colère au bienfaiteur.

« Beethoven, dit encore M. de Lenz, passa sa vie dans la haute aris- » tocratie viennoise. Il connut les plaisirs de la danse, qui étaient dans » les mœurs simples de l'époque où l'on dansait encore au piano, mais, » chose incroyable! il ne parvint pas à danser en mesure. Ses mouve- » ments étaient gauches; il cassait d'ordinaire les choses auxquelles il » touchait; aucun meuble chez lui, et moins que tout autre un meuble » de prix, n'était à l'abri de ses attaques. Que de fois son encrier » tomba dans le piano près duquel il travaillait! Beethoven fit inté- » gralement partie des maisons des Lichnowski, des Lobkowitz, des » Browne, des Brunswick, des Erdody, des Thun. Son illustre élève, » l'archiduc Rodolphe, donnait l'exemple. Artiste, il traitait le plus » grand artiste du temps comme il devait être traité, comme un élu » des largesses divines. Beethoven avait fait ses conditions avec le » prince : il désirait être seul avec lui pendant sa leçon d'harmonie et » de piano. Le prince observa la consigne. Beethoven ne rencontrait » chez lui que l'archiduc Charles, le héros d'Aspern, que l'archiduc » Rodolphe savait lui être sympathique. Quelque charme que l'inti- » mité de personnes de cette distinction exerçât sur l'esprit de l'ar- » tiste, la seule idée que la leçon approchait suffisait pour le rendre » malade... Jamais Beethoven ne réussit à se faire à la moindre gêne. » L'invitiez-vous à dîner, il ne vous pardonnait pas d'avoir été tout » un jour l'esclave de votre heure. L'heure pour lui, c'était un motif. » Il avait encore la singulière idée qu'on mange quand on a faim. Un » grand jour cependant arriva où il donna à dîner à Mmes Sontag et » Ungher. Ce dîner cachait la machiavélique pensée de faire trouver » à ces dames les difficultés de leurs parties, dans la symphonie avec » chœurs, plus supportables et de leur prouver qu'il était de toute » impossibilité d'y changer quelque chose. »

Tous ces détails, et bien d'autres, qui fourmillent dans l'ouvrage de M. de Lenz, doivent prouver à nos lecteurs qu'il possède admirablement son sujet, et même qu'il ne se fait pas d'illusion sur Beethoven, le Jean-Jacques de la musique et de l'Allemagne. M. de Lenz nous paraît très-capable d'être juste en toutes choses; voilà pourquoi nous lui avons reproché, et nous lui reprochons encore, d'avoir mal jugé la France et notre temps, qu'en un endroit de son livre il appelle encore « *temps de boxe musicale.* » Qu'est-ce à dire? Voyons : quel temps regrettez-vous? Est-celui où vécut Mozart? Et pourtant vous le constatez vous-même : « Il n'y eut sorte de déboires que Mozart n'é- » prouvât à la suite de ses opéras. Il fallut un ordre de l'empereur » Joseph pour mettre à la raison les chanteurs récalcitrants, inspirés » en cela par l'*intrigant* Saliéri, lors de la première représentation des » *Noces de Figaro.* » Est-ce le temps de Beethoven? Pas davantage, car vous avez soin d'ajouter : « Ces mesquines intrigues, ces misé- » rables tracasseries, *Fidelio* les renouvela pour Beethoven. » Croyez-nous, ou plutôt ne nous croyez pas, mais étudiez l'histoire, et plus vous en remonterez le cours, plus vous y trouverez de ces débats, de ces intrigues, de cette *boxe*, dont vous voulez nous attribuer le privilége. Cela tient à quelque chose de plus fort que l'influence d'un siècle, à la nature des artistes, qui ne sont après tout que des hommes, avec plus de passions, d'orgueil, de jalousie, que le commun des martyrs dont se compose l'humanité.

Ce que nous disons du temps, nous le disons avec bien plus de force encore du pays. Vous accusez la France! mais regardez donc un peu l'Allemagne : la lui préférez-vous? Il y a quatre ans, en rendant compte du charmant livre de votre compatriote, M. Oulibicheff, nous avancions que l'histoire de Mozart contenait plusieurs moralités, au nombre desquelles celle-ci : « que notre pays si souvent accusé de frivolité, » d'ignorance, d'injustice, surtout à l'égard des musiciens, mérite en- » core moins ce reproche qec la grave, la savante, l'équitable Alle- » magne, car il n'est jamais arrivé à la France de traiter un artiste » français ou étranger de la taille et de la valeur de Mozart aussi mal » que l'Allemagne traita ce merveilleux enfant sorti de son sein. » Voilà ce que nous écrivions en 1848, et ce que vous confirmez en 1852. « Le bourgeois de Vienne, dites-vous, aimait Beethoven sans le com-

» prendre... (comme le Parisien pur sang, qui *dit* Beethoven et *pense* » Musard!) Le séjour prolongé de Mozart et de Beethoven à Vienne » ont fait à cet Eldorado de la *mehlspeise* (mets composés avec de la » farine) la réputation d'un asile de la musique. *Avoir laissé Mozart et* » *Beethoven mourir dans la misère, avoir oublié d'encourager Schu-* » *bert,* voilà le plus clair de l'opinion musicale des Viennois, pour les- » quels *Strauss a eu raison d'écrire son* Eisele-Beisele, *polka!!* » Ne voilà-t-il pas que Musard même se retrouve à Vienne, en antagonisme avec Beethoven! Ne voilà-t-il pas que M. de Lenz se charge de venger Paris? Où donc est la cité modèle? Où donc est l'âge d'or de la musique? Il nous semble que l'auteur de *Beethoven et ses trois styles* aurait quelque peine à nous le dire catégoriquement.

Donc, finissons-en de toutes ces plaintes, de tous ces sarcasmes qui frappent dans le vide et tombent à faux. Vouloir que tous les artistes soient des Beethoven, ou que tous ceux qui connaissent la musique, au moins de réputation, admirent Beethoven, c'est donner dans les chimères. Est-ce que, dans l'art comme dans le monde, il ne faut pas qu'il y ait des grands et des petits? Autrement, plus de plaisirs choisis, plus de ravissements, plus d'extases par excellence! L'habitude émousserait la sensation. Professons un culte sincère et chaleureux pour les grands artistes; mais gardons-nous de ces dédains réels ou affectés pour tout ce qui n'est pas l'idole, pour tout ce qui s'en éloigne peu ou beaucoup. Oh! l'intolérance, nous la détestons encore plus que le tour de force, que la *voltige transcendante*, que la *boxe musicale* et autres fléaux sur lesquels M. de Lenz jette l'anathème. L'intolérance, dans l'art comme dans la religion, n'a pas de résultat plus sûr que de rendre insociable, haineux, méchant, persécuteur. Jean-Jacques Rousseau a une bien belle phrase là-dessus dans sa Lettre à Voltaire : « Ainsi, j'appelle intolérant par principe, dit-il, tout homme qui » s'imagine qu'on ne peut être homme de bien sans croire tout ce qu'il » croit et damne impitoyablement tous ceux qui ne pensent pas comme » lui. En effet, les fidèles sont rarement d'humeur à laisser les ré- » prouvés en paix dans ce monde, et *un saint qui croit vivre avec des* » *damnés anticipe volontiers sur le métier du diable.* »

Nous ne voudrions anticiper sur ce métier avec personne, avec M. de Lenz moins que tout autre, lui qui, dans un endroit de son livre où il se permet de critiquer un critique distingué, adresse un regret bienveillant et flatteur à ce qu'il appelle les *fines plumes de la Revue et Gazette musicale.* De plus, nous avons à le remercier du soin qu'il a pris ailleurs de relever une erreur par nous commise dans ce journal, lorsque *Fidelio* parut cette année au Théâtre-Italien. Sur la foi d'un souvenir inexact, nous avons dit que *Léonore*, tombée à Prague, s'était relevée à Vienne, tout au rebours de *Don Juan*, tandis que *Léonore* fut donnée d'abord à Vienne, devant un auditoire presque entièrement français, amené là par la victoire. Ce fut certainement un malheur pour Beethoven que d'être jugé en premier ressort par la France; mais la France n'est-elle pas revenue un peu sur son arrêt? N'a-t-elle pas compensé sa légèreté de 1805 à l'endroit de *Léonore* par les témoignages d'une haute estime qui date de plus de vingt années? A tout péché miséricorde. La France a du bon et l'ouvrage de M. de Lenz aussi; s'il n'est pas toujours équitable, il est presque toujours spirituel, et à ce titre il est français.

PAUL SMITH.

DES NEUMES

employées à la notation du plain-chant.

(Premier article.)

On va sans doute me trouver bien lourd et bien ennuyeux; je le le comprends, et c'est fâcheux; mais, dans l'espèce, comme disent les jurisconsultes, il n'en peut guère être autrement. Il faut que je tienne ma parole (1), que j'ai, malgré moi, bien tardé à dégager, mais que je ne veux pas retirer. Pour vous, lecteurs bénévoles, qui jouissez de cette liberté et n'êtes astreints par aucune loi à lire votre journal depuis la date du jour jusqu'au nom de l'imprimeur, si vous ne songez qu'à vous divertir (ce qui prouverait en vous un grand fonds de sagesse), passez ceci, ce n'est point breuvage à vous destiné; cherchez plus haut, cherchez plus bas; je vous absous d'avance de votre péché d'omission et prie le ciel de continuer à vous tenir en allégresse.

Voilà donc qui est entendu, et, jusqu'à la fin de mon article, je ne quitterai plus mes *neumes*, dont je vais tâcher d'exposer en gros la théorie, le plus clairement et le plus brièvement qu'il me sera possible.

Et, pour commencer, le mot *neume* est-il masculin ou féminin? Il n'existe pas dans la nomenclature académique, et les auteurs qui l'ont employé le font tantôt d'un genre, tantôt de l'autre; mais, comme il est de forme féminine, se terminant par l'*e* muet, il me semble préférable de le faire féminin; ainsi, par une raison semblable, ont agi les Italiens, quand ils ont fait passer ce mot dans leur langue. Les poëtes qui voudraient le faire entrer dans leurs vers ne lui trouveraient pas de rime, et je leur conseillerais, par licence poétique, de dire *nume*, au lieu de *neume*, comme l'on a dit *rhume* au lieu de *rheume*. Le mot *neume*, en latin *neuma*, on a aussi écrit *neugma* et *neoma*, est évidemment grec, et personne, je crois, ne pourrait le contester; mais, tout en avouant sa source étymologique, on n'est pas d'accord sur son origine. Les uns, et tout récemment encore le père Lambillotte, dans sa belle et récente publication de l'Antiphonaire de St-Gall, la fait venir de νεῦμα, *signe, geste, mouvement de tête, inclinaison, penchement, tendance*, signification que justifie pleinement dans les écrivains grecs le mot primitif νεύω. Mais on n'a pas remarqué que le mot νεῦμα n'a jamais signifié *signe d'écriture musicale*, ni même *signe graphique* quelconque. Pour lui trouver ce sens, il faut supposer une analogie que rien n'autorise. Il est beaucoup plus sûr de chercher cette origine dans le mot πνεῦμα, *vent, souffle, respiration, esprit.* Le mot neume s'explique ainsi naturellement: c'était une série de degrés musicaux exécutés d'une haleine. Cette origine est d'autant plus certaine que les Grecs modernes appellent πνεύματα, *esprit*, une partie des signes de leur musique qui expriment toujours des tons, par opposition à d'autres signes appelés σώματα, *corps*, parce qu'ils n'ont pas tous la même faculté, et, en plusieurs cas, n'ont d'autre objet que de signaler la valeur des πνεύματα Ducange, si bien au courant de tout ce qui concerne le moyen-âge grec et latin, ne s'y est pas trompé, et il ne désigne même les neumes que par leur nom originaire, qu'il écrit en latin *pneuma.*

La notation en neumes, dont l'usage remonte assurément pour le moins au VIIIe siècle et peut-être au VIe, fut peu à peu et même assez promptement abandonnée lorsque plusieurs musicistes et, plus que tous les autres, le célèbre Guido d'Arezzo, en eurent démontré d'une manière irréfragable tous les inconvénients, quand celui-ci eut proposé pour les remplacer, ou plus exactement pour les corriger, un système préférable à tous égards et qui avait l'avantage de ne s'écarter qu'autant qu'il le fallait des habitudes reçues. Toutefois, la neumation à l'ancienne manière continua en quelques lieux, et l'on en peut citer des exemples jusque dans le XIIIe siècle. La neumation primitive ayant été ainsi abandonnée, on ne s'en occupa plus, et les érudits eux-mêmes perdirent tout-à-fait la connaissance des signes neumatiques en les déclarant indéchiffrables; nous verrons qu'ils n'ont pas eu tort en un sens, et qu'à plus forte raison ceux qui ne se donnent pas pour érudits (et j'en suis) ont pu, à la suite de quelques essais, y jeter leur bonnet et en donner leur part à qui voudrait la prendre. D'autres plus hardis, on peut dire plus téméraires, ont décidé à tort et à travers, en se gardant bien d'aller au but; ils se sont par dessus tout imposé la tâche de donner à croire qu'ils en savaient bien plus long qu'ils n'en disaient, et la vérité est qu'ils ne disaient rien qui eût véritablement importance ou utilité. C'est seulement à une époque toute récente qu'un des hommes les plus patients et les plus laborieux que je connaisse, M. Théodore Nisard, a, autant que faire se pouvait, débrouillé et dilucidé cette ténébreuse matière, d'abord dans une série d'articles dont

(1) V. la *Gazette musicale* du 12 octobre 1851.

s'est enrichie la *Revue archéologique*, et qui malheureusement n'ont pas été continués, mais dont vraisemblablement l'auteur aura reproduit la substance dans un *Mémoire* adressé à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et que cette société a mentionné honorablement. Dans ce que je vais dire je m'aiderai d'autant plus volontiers de ses savantes recherches qu'il cite presque toujours *in extenso* les sources où il puise. Le père Lambillotte est venu depuis apporter, pour l'illustration de l'édifice neumatique, de nouveaux matériaux dont j'aurai aussi à profiter.

En laissant de côté les discussions de détail, on peut dire que la *neumation* était précisément ce qu'est pour nous la notation. *Neumer* une antienne ou toute autre pièce, c'était ajouter les notes au-dessus des paroles destinées au chant : *Neumare est notas verbis musice decantandis superaddere*, écrit Du Cange, et Guido dit à peu près la même chose. Mais l'idée de *neume* ne correspondait pas précisément à notre mot *note ;* car par celui-ci nous concevons toujours un signe isolé, représentant un ton unique, tandis que par l'autre il faut entendre, comme je l'ai déjà marqué en parlant de son étymologie, une série de tons plus ou moins nombreux, émissibles d'une seule haleine. Une neume pouvait s'appliquer à plusieurs syllabes ou à une seule, et quelquefois une seule syllabe portait plusieurs neumes. Ces neumes pouvaient être de deux, de trois, de quatre, etc., degrés ascendants, descendants ou permanents.

Les définitions données par les anciens écrivains rentrent toutes dans l'idée qui vient d'être exprimée. Au dire de Hugband, le premier en ordre chronologique des écrivains spéciaux du moyen-âge, ce sont des parties de la cantilène, *partes cantilenæ*, des signes de plusieurs sons, *plurium sonorum signa*. Dans des écrivains plus récents, c'est encore pour Marchetti de Padoue une réunion de notes qui forme, assemble, distingue et conclut le chant. Le même mot s'est aussi entendu non plus des signes du chant, mais bien du chant lui-même. Saint Guillaume l'a employé dans le sens d'*intervalle*. On l'a aussi appliqué, sans doute fort mal à propos, à la barre de mesure qui embrasse toutes les lignes et marque les divisions d'un morceau de musique ou de plain-chant. Enfin on s'est servi du mot neume pour désigner une traînée de notes faite à la fin d'une antienne ou de toute autre pièce, sur la dernière syllabe, et qu'ailleurs on a quelquefois appelée *jubilus* ; c'est même dans cet unique sens que le mot neume s'est conservé dans les traités modernes de plain-chant, l'autre étant tout à fait tombé en désuétude.

Ici ce n'est qu'en qualités de signes de l'écriture musicale que les neumes doivent être examinées. Parmi ces signes, celui qui désignait un ton unique appliqué à une syllabe portait entr'autres noms celui de point, *punctum*, et l'on a par suite nommé *points* les éléments, c'est-à-dire les différents degrés de la neume, et le sens primitif de ce mot s'est conservé dans celui de *contrepoint*. Toutefois la division des neumes en points pourrait bien n'avoir été admise qu'après Guido, et lorsque l'on commençait à noter non plus en neumes, mais en points véritables, ou bien lorsque les neumes se plaçant sur les lignes de la portée guidonienne, le degré où la voix devait varier d'intonation dans les *nœuds* de deux, trois, quatre, etc., degrés, était caractérisé par un angle, une duplication, un grossissement, un épatement du trait qui déterminait la série de tons à exprimer. Peu importe d'ailleurs que cette décomposition des neumes en points soit plus ou moins ancienne, puisqu'elle devait inévitablement exister dans la pensée du chanteur qui lisait une pièce neumée.

Les signes neumatiques sont simples ou composés.

Les premiers s'appliquent à un seul degré, sans qu'il soit nécessaire que ce degré ait une syllabe à lui propre. On les nomme *punctum* ou *punctus*, *virgula*, *pressus*, *etc.*

Les signes composés sont ceux qui sous une seule figure renferment plusieurs degrés : *scandicus*, *climacus*, *podatus*, *etc.*

Les signes simples peuvent s'unir aux signes composés, et former ainsi des groupes qui passent sur une seule syllabe ; mais un signe composé ne saurait jamais s'appliquer à plusieurs syllabes.

Les signes composés peuvent, d'après les principes de M. Nisard, se diviser en trois classes : 1° signes formés d'une ligature simple qui attache l'un à l'autre chacun des degrés de la neume, et que, par conséquent, on pourrait appeler *nœuds* ; 2° signes formés de points détachés, mais groupés en raison de leur mouvement ascendant ou descendant ; 3° signes mixtes qui se composent des deux combinaisons précédentes. Ce mélange n'a rien qui doive étonner, et le motif en est évident. Les neumatistes, n'ayant pas de signes pour exprimer tous les groupes possibles de degrés, faisaient suivre un nœud d'un autre nœud ou bien d'un signe simple, et, lorsque la chose leur convenait, de plusieurs signes simples placés à la suite les uns des autres en diverses positions.

Se fondant principalement sur deux passages, l'un de Guido, l'autre du poëte Prudence, M. Nisard croit que les neumes sont des formules tachygraphiques du genre de celles dont les anciens Romains faisaient usage pour la reproduction des discours de leurs orateurs et des leçons qui se donnaient dans des chaires publiques ; mais j'avoue que ce système ne me semble pas suffisamment étayé. D'abord ces écrivains qui ont parlé des moyens de sténographie anciennement employés (et ils ne sont pas fort nombreux) n'ont jamais dit que ces moyens s'appliquassent à la musique, et l'on ne voit pas véritablement quelle utilité ils auraient eue en ce sens. A la vérité, Guido, après avoir dit que la notation en lettres lui paraissait excellente, sans doute pour l'enseignement, puisque de son temps on ne faisait pas de la notation en lettres un usage journalier,

> Solis litteris notare optimum probavimus,

ajoute que pour *abréger* l'on se sert de neumes :

> Causâ vero *breviandi* neumæ solent fieri ;

mais évidemment ici le principe est tout différent. Les signes tachygraphiques de la parole devaient être traduits dans l'écriture vulgaire pour être compris de tout le monde, et cela est si vrai que les manuscrits les plus anciens que nous connaissions ne renferment précisément aucun signe abréviatif, tandis que tout au contraire les neumes changeaient des lettres musicales connues en signes nouveaux dont il fallait acquérir l'habitude. L'usage des neumes devait donc avoir un principe différent.

Le passage de Prudence ne me semble pas non plus assez explicite pour que l'on se décide, comme le fait sans hésiter M. Nisard, à en faire application à la musique. Ce poëte du IVe siècle, célébrant saint Cassien, martyr, le représente comme un habile tachygraphe :

> Verba notis brevibus comprendere multa peritus,
> Raptimque punctis dicta præpetibus sequi.

On sent bien que les mots *notes, brèves* et *points* ne peuvent s'appliquer en ce cas à la musique que par une analogie qui n'est aucunement indiquée, puisqu'il ne s'agit que de l'écriture reproductive du discours. La conjecture de M. Nisard, tout ingénieuse qu'elle est, ne me semble donc être en somme qu'une conjecture.

Je pense qu'il ne faut chercher l'origine des neumes que dans elles-mêmes, c'est-à-dire dans leur forme matérielle et dans l'avantage qu'elles offraient de peindre à l'œil les progressions de la voix. Là résidait leur véritable et incontestable utilité. Leur introduction fut une innovation des plus importantes, et leur substitution aux lettres ou mutilations de lettres grecques ou latines, un grand avantage pour l'exécution. Elles présentèrent pour la première fois au sens de la vue les formes en quelque sorte matérielles de la mélodie exprimée au moyen de lignes et de points que la pensée analysait aisément. Je dirai bientôt quels graves inconvénients elles portaient avec elles.

ADRIEN DE LA FAGE.

REVUE CRITIQUE.

Musique de Piano.

GRANDE FANTAISIE SUR LE *PROPHETE*,

PAR M. LÉOPOLD DE MEYER.

NOCTURNE, ROMANCES SANS PAROLES, GALOP,

PAR M. CHARLES JOHN.

Depuis la venue en ce monde musical du *Prophète*, il est né de cette belle partition une foule d'ouvrages, d'arrangements, de fantaisies qui ont participé du bonheur de leur origine. Quand on a sous les yeux et qu'on cherche à se mettre sous les doigts le morceau que vient d'écrire M. Léopold de Meyer sur cet ouvrage lyrique, si dramatique, on se prend à se dire, à se répéter cet axiome populaire : Aux derniers les bons. Ce morceau intitulé : *Grande fantaisie sur les motifs du* PROPHÈTE, *à l'illustre* GIACOMO MEYERBEER, est un solo de piano, brillant et dramatique et d'un effet sûr, soit qu'on le joue au salon ou dans une salle de concert ; mais surtout quand il est exécuté par l'auteur.

M. Léopold de Meyer ne procède point comme ses confrères en fantaisies : ce n'est point sur un fragment étriqué d'un des motifs principaux de la partition qu'il bâtit son introduction ; il entre tout d'abord en matière par le cantique, la mélodie principale du final du troisième acte : *Roi du ciel et des anges, je dirai tes louanges.* Cette large mélodie est attaquée en *la* bémol majeur et par accents brefs, puis en style lié, puis une troisième fois surmontée d'un accompagnement figurant les arpéges entrecoupés de harpes du paradis ou celles de l'orchestre de l'Opéra. Après ces prolégomènes largement posés, excellente préface qui fixe on ne peut mieux l'attention sur une des plus belles mélodies de l'œuvre de Meyerbeer, le fantaisiste chante, avec des broderies charmantes, avec des caprices délicieux de légèreté, la jolie romance du deuxième acte :

Pour Berthe, moi, je soupire,
Je ne veux pas d'autre empire.

Ce chant, dit d'abord en *si* bémol majeur, comme dans la partition, passe en *ré* bémol majeur, toujours orné de broderies que se partagent les deux mains, et compliqué de plus, ici, d'un trille sur la dominante de ce ton de *ré* bémol, trille d'une animation, d'une richesse et d'une vivacité délicieuses. Tout cela aboutit à un point-d'orgue, une *cadenza*, un dessin en arabesque, sorte de pluie en perles fines ou de fines mélodie qui ne cesse que pour laisser entendre le galop des chevaux de l'escorte du comte Oberthal venant pour enlever Berthe. Le drame de l'enlèvement se développe : on entend les menaces des féroces hommes d'armes d'Oberthal ; les cris de rage, et de douleur et d'effroi de Jean de Leyde, de sa mère et de sa fiancée. Avec cet ensemble si dramatique, s'annonce, en s'y mêlant le chant religieux du sacre dans la basilique de Munster, qui, du ton de *ré* bémol, passe ingénieusement en *ut* majeur et puis en *mi* bémol majeur. Sur la mélodie si religieuse et si grandiose : *Le voilà le roi prophète*, etc., le compositeur, l'arrangeur qui est pianiste, soliste avant tout, se livre à une intempérance de broderies, de traits, de trilles incessants qu'il distribue en *faciles* et *difficiles* pour les simples amateurs ou amateurs-artistes par des accolades supplémentaires ; et au milieu de ce luxe éblouissant de notes, perce toujours la pompeuse mélodie annonçant l'arrivée dans le temple du roi-prophète, qui va se dessinant dans son allure grave, et douce et noble, sous ce gazouillement de mille oiseaux ; et cela, *diminuendo, perdendosi*, se repose enfin sur la dominante du ton primitif de *la* bémol, tonalité dans laquelle intervient le pas des patineurs qui imite d'une façon si pittoresque l'exercice des coureurs sur la glace. Ce dessin-mélodie convient on ne peut mieux au piano ; il est d'un charmant effet sur cet instrument ; il est léger, pimpant et plein d'élégance. M. Meyer l'a orné d'une basse compliquée pour la main gauche, qu'il a simplifiée encore par une troisième ligne supplémentaire comme celles dont nous venons de parler plus haut.

A ce pas des patineurs, varié avec infiniment de goût, se joint, avec une modulation rationnelle, le chœur si bien rhythmé des bourgeois de Munster, par lequel s'ouvre le quatrième acte :

Courbons notre tête ;
Craignons les méchants.

Ce chœur si plein d'effets contrastés à la scène par les cris d'enthousiasmes et les malédictions à voix basse dont la bourgeoisie hypocrite et lâche de Munster poursuit le tyran, est bien mis en scène aussi sur le clavier. Cette mélodie énergique, franche et bien rhythmée se mêle à celle du chant religieux et guerrier du final du troisième acte : *Roi du ciel et des anges,* qui est rappelé ici on ne peut plus heureusement, et forme la péroraison animée et pleine de chaleur de cette grande fantaisie, de ce drame lyrique pour le piano, dans lequel une foule d'idées accessoires, mais ingénieuses, viennent se joindre à celles du dernier chef-d'œuvre de Meyerbeer, dont M. Léopold de Meyer a fait un brillant résumé.

— M. Charles John est le virtuose de l'intimité, le pianiste des dames baronnes, comtesses, vicomtesses, auxquelles il dédie des nocturnes, des romances sans paroles, et des galops, etc. Comme Chopin, qu'il n'a pas la prétention de remplacer cependant, il est craintif devant le public et sa mélodie est gracieuse ; sa manière de jouer du piano craintive comme la sensitive ; il lui faut le demi-jour du boudoir pour se faire ouïr : aussi le nocturne mystérieux, berçant l'auditeur de rêverie, lui va-t-il. Celui qu'il a écrit pour Mme la comtesse de Béthune réunit toutes les conditions de ce genre de musique milliflue. Cela est en *mi* mineur, en mesure à six-huit : cela va, se promène avec assez de grâce. La mélodie, qui en est facile et naturelle, marche sans être gênée d'un double dessin d'accompagnement en six croches et douze doubles croches qui évoluent avec aisance à la Thalberg. Cela n'a pas la prétention de moduler scientifiquement et n'a que l'étendue de quatre pages de gravure qui sont dédiées à Mme la comtesse de Béthune.

Comme Mendelssohn, qui a écrit des romances sans paroles, M. Charles John a jeté sur le papier, pour être offertes à Mme la vicomtesse Elysa des Roys, trois jolies bagatelles de ce genre intitulées : *Barearolles*, *Souvenir* et *Serénade*, douces élégies d'une forme encore plus exiguë que le nocturne dont nous venons de parler. Ces gentilles balançoires musicales, qu'on pourrait nommer aussi des berceuses, car elles sont en mesures à douze-huit et six-huit, ont le caractère mélodique et harmonique et peu modulé de nos romances françaises, ayant sur elles cependant l'avantage de n'avoir point de paroles niaises ou inconvenantes. C'est toujours ça de gagné.

Le *Galop brillant*, mis sous le patronage de Mme la baronne Clotilde Duquesne, est une œuvre largement terpsichorienne : c'est alerte, varié, bien rhythmé, suffisamment modulé et largement développé ; il y a là dedans de la gaîté, de la verve et de l'entrain et jusqu'à du délire... réglé cependant par l'impérieux deux-quatre et la logique de la modulation. On peut dire enfin de ce galop, d'une exécution brillante et même facile, ce que dit Damis, le métromane, dans le chef-d'œuvre de Piron :

La mère en prescrira la lecture à sa fille.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Juif errant.*

*** Pendant la semaine qui vient de finir, la lutte s'est continuée entre une chaleur tropicale et un répertoire des plus brillants. Le *Prophète*, le *Juif errant*, *Guillaume Tell*, se sont présentés successivement comme champions du répertoire, et leurs efforts n'ont pas été perdus. La salle de l'Opéra n'a cessé de présenter un aspect digne des meilleurs temps de l'année. C'est au zèle des artistes qu'il faut rendre grâce de l'empressement du public, parmi lequel on remarque beaucoup d'étrangers.

*** Il est toujours question de reprendre le *Moïse* de Rossini, et les études se poursuivent. Voici comment les rôles seront distribués : *Aménophis*, Gueymard ; *Eliezer*, Chapuis ; *Pharaon*, Morelli ; *Moïse*, Obin ; *Osiride*, Depassio ; *Sinaïde*, Mlle Poinsot ; *Marie*, Mlle Masson ; *Anni*, Mme Laborde.

*** Le ténor Rousseau de Lagrave quitte décidément l'Opéra et va donner des représentations en province et à l'étranger. Il commencera par se faire entendre à Chambéry.

*** Bauche, le ténor, que nous entendions il y a trois ans à l'Opéra-Comique, doit débuter bientôt à l'Opéra.

*** La première représentation de la *Croix de Marie*, musique de M. Maillart, est annoncée pour demain lundi à l'Opéra-Comique.

*** Le directeur des Beaux-Arts vient de décider que les bustes des principaux auteurs qui ont illustré la scène de l'Opéra-Comique seraient placés dans le foyer de ce théâtre. En conséquence, quatorze bustes ont été commandés à divers artistes, savoir : huit pour les musiciens : Monsigny, Grétry, Dalayrac, Méhul, Berton, Boïeldieu, Nicolo, Hérold; et six pour les auteurs dramatiques : Favart, Sedaine, Marmontel, Marsollier, Saint-Just, Étienne.

*** Adolphe Adam termine l'opéra en trois actes qu'il s'est chargé d'écrire pour la prochaine saison du Théâtre Lyrique dirigé par M. Jules Séveste.

*** Georges Bousquet compose également la musique d'un opéra en deux actes pour le même théâtre.

*** Un journal annonce à tort qu'Audran, l'ex-pensionnaire de l'Opéra-Comique, est engagé au Grand Théâtre de Marseille en qualité de ténor léger et pour tout le temps de la nouvelle campagne; on le dit même parti pour cette ville. Il n'en est rien. Audran vit paisiblement en famille dans sa petite maison de campagne d'Ecouen. Il n'ira à Marseille qu'au commencement du mois de septembre, où il se fera entendre dans quelques représentations extraordinaires seulement. En attendant l'époque de son départ, Audran complète son répertoire d'opéra comique par l'étude des derniers rôles créés par Roger, notamment celui de Scopetto, dans la *Sirène*, qu'il chante à ravir.

*** Par décision ministérielle, le droit des hospices continuera d'être payé par les théâtres sur le taux actuel.

*** Les concours à huis clos sont commencés au Conservatoire de musique et de déclamation. Dimanche dernier, les élèves des classes d'harmonie et d'accompagnement pratique, ayant pour professeurs MM. Bazin, Lecouppey, Bienaimé et Mme Dufresne, sont entrés en loge. Aujourd'hui c'est le tour des élèves d'harmonie, dont les professeurs sont MM. Elwart et Reber, et des élèves des classes de contrepoint et de fugue, tenues par MM. Halévy, Carafa, Adolphe Adam et Leborne. Ces divers concours seront jugés dans la dernière semaine du mois.

*** Tamburini et Mme Persiani, à peine arrivés de Saint-Pétersbourg, ont pris part l'autre semaine à une fête brillante qui se donnait dans les salles de la mairie de Neuilly. Alexis Dupond a chanté avec Mme Persiani un duettino d'Alary. Mlle Joséphine Martin, la charmante pianiste, Alard et son violon prodigieux, tenaient aussi leur place dans cette fête musicale, qui a produit pour les indigents une abondante aumône.

*** Un jugement de la 7e chambre du tribunal de première instance vient de décider, contrairement aux conclusions du ministère public, que les droits de la Société des auteurs et compositeurs de musique, dont M. Henrichs est l'agent général, pouvaient s'exercer même contre les artistes qui organisent un concert à leur profit. M. Offenbach a été condamné à 25 fr. d'amende et 25 fr. de dommages-intérêts; M. Léon, à 50 fr. d'amende et à 50 fr. de dommages-intérêts. M. Offenbach a interjeté appel de cette décision.

*** Rossini a présidé il y a peu de jours à l'exécution de ses admirables chœurs, *la Foi, l'Espérance et la Charité*, dans un concert de la Société philharmonique de Florence. Aux artistes les plus distingués s'étaient joints d'illustres amateurs, comme la princesse Poniatowski et la comtesse Orsini. Le prince Carlo Poniatowski a chanté plusieurs morceaux avec ce sentiment élevé de l'art que tout le monde lui connaît.

*** Le jeune violoniste, Paul Julien, parti pour l'Amérique, vient d'arriver à New-York. Pendant la traversée, il n'a pu se dispenser de jouer à bord du navire, le *Franklin*. La recette s'est élevée à plus de 600 fr., et l'intéressant artiste a chargé le capitaine de la remettre à l'asile des pauvres orphelins et veuves de la marine américaine.

*** Le conseil municipal de Paris a voté récemment sur la réorganisation des corps de musique de la garde nationale de Paris. Bien que réduite à cinq corps, dont un pour chacune des subdivisions actuelles, la musique de la garde nationale coûtera annuellement 18,000 fr. de plus que lorsqu'il y avait douze légions sur pied. Cette augmentation est consentie, dit la déclaration, en vue d'encourager l'art et de venir en aide aux artistes.

*** La Suède, qui avait déjà produit Jenny Lind et Mlle Nissen, vient encore d'envoyer en Allemagne une nouvelle cantatrice, remarquable par sa voix et par sa méthode : c'est Mlle Westersland, de Stockholm, qui est maintenant à Berlin, pour s'y perfectionner dans la langue allemande.

*** Un projet qui obtiendra le sympathique assentiment de tous ceux qui aiment l'art sérieux et gardent un culte aux grands artistes qui en furent la gloire, est sur le point de s'effectuer dans le département des des Hautes-Pyrénées. Une souscription, à la tête de laquelle figurent les noms des premières autorités et des hautes notabilités du département, est ouverte à Tarbes pour l'érection d'un monument à la mémoire de l'illustre violon Lafont, qui a péri si malheureusement dans cette contrée. Toute la France artistique voudra, de fait et de cœur, s'associer à cet hommage rendu à un grand artiste qui a laissé de son admirable talent un impérissable souvenir, et les noms des nombreux voyageurs qui vont tous les ans faire une excursion d'art dans les Pyrénées ne tarderont pas à remplir les listes de la souscription. — Les personnes qui désireront souscrire à Paris sont priées de déposer leurs offrandes, dont le chiffre est facultatif, au bureau de la *Gazette musicale*, chez M. Brandus, éditeur de musique, rue Richelieu; ou, si elles le préfèrent, à Tarbes même, en s'adressant à M. Guttmann, artiste et professeur de musique, chargé de tous les détails de la souscription.

*** Emile Prudent n'est pas encore revenu de Londres. Il est retenu dans cette ville par les magnifiques propositions qui lui sont faites pour accompagner Mme Sontag en Amérique. On ne sait encore si l'éminent artiste acceptera.

*** Vieuxtemps est de retour, après avoir décidément renoncé au séjour de la Russie et à la position qu'il y occupait.

*** M. Hoemelle, organiste de Saint-Thomas d'Aquin, a improvisé un *Te Deum* en cette église, hier samedi, veille de la fête patronale de la paroisse.

*** Mme Steiner-Beaucé sœur de Mme Ugalde, vient de signer un magnifique engagement avec le théâtre de la Monnaie, à Bruxelles.

*** Les journaux de Boulogne ne tarissent pas en éloges sur le talent de Mlle Sophie Noël, jeune cantatrice que nous pourrons incessamment juger à Paris. Mlle Sophie Noël s'est fait encore très-vivement applaudir il y a quelques jours dans la *Fée aux Roses*. Elle a été ravissante.

*** Mlle Mattmann, une de nos pianistes les plus distinguées, vient d'épouser M. Demarche.

*** Les journaux de Madrid sont remplis des succès de Gottschalk. A son dernier concert au théâtre *del Principe*, on lui a jeté une magnifique couronne.

*** La Société de musique religieuse dont le journal (LE CHOEUR) se publie à Nancy, avait mis au concours pour sa quatrième année 1851-52, les sujets suivants : 1° traiter le *Regina cœli* en faux bourdon *alla capella;* 2° les mêmes paroles en motet à trois voix; 3° l'hymne de l'office de Sainte-Cécile (du bréviaire Mozarabe) en chœur et en solo alternatifs avec refrain; 4° un répons du même office arrangé de même; 5° enfin une pièce d'orgue sur la pastorale de Beethoven avec quelques lignes fuguées. Le prix, qui, cette année, consiste en une médaille de bronze et un volume des œuvres des grands maîtres, a été gagné *ex æquo* par deux étrangers d'une assez grande valeur artistique : M. Louis Liebé, directeur de la Société philharmonique à Strasbourg, et M. l'abbé Jacques Tomadini, organiste de la collégiale de Cividale en Lombardie. Le *Chœur* va publier dans son dernier numéro une partie de la composition des deux lauréats. Le dernier numéro de quatrième année contenait un motet de Palestrina, un *Tantum ergo* de Lefranc, ancien enfant de chœur de la Sainte-Chapelle; deux antiennes à quatre voix par Dom Schubgier, maître de chapelle de Notre Dame-des-Ermites, un *Ave maris stella* du XVIe siècle; enfin une pièce d'orgue de Rinck.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

LE CHOEUR

Collection périodique des meilleures pièces de musique d'église, pour les voix et l'orgue.

Six numéros par an.

Envoyer un mandat de 6 fr. 50 sur la Poste, à M. REGNIER, secrétaire de la Société de musique religieuse, à Nancy.

POUR ÊTRE MISE EN VENTE LE 1er AOUT,

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

La Partition pour Piano et Chant

DU

JUIF ERRANT

DE

F. HALÉVY.

Prix : 40 fr.

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LE

JUIF ERRANT

Opéra en cinq actes,

Paroles de

MM. E. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES

Musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

Partition pour piano et chant, net 40 fr.

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

HENRI POTIER.

1ᵉʳ ACTE.

N° 1. LÉGENDE chantée par Mme Tedesco : « Pour expier envers lui ses outrages. » 3 75
1 *bis*. La même transposée pour soprano 3 75
2. LE COUVRE-FEU chanté par M. Merly et chœur : « De par le bourgmestre, de par nos échevins. » 4 50
2 *bis*. Le même pour voix de basse seule 3 75
3. CHOEUR DE MALANDRINS : « Au loin tremblez tous. » ..... 6 »
4. ROMANCE AVEC RÉCITATIF chantée par M. Massol : « Ils partent frappés de terreur. » 4 50
4 *bis*. La Romance seule transposée pour ténor 3 75
5. DUO chanté par Mme Tedesco et M. Massol : « Théodora, qu'ici le ciel m'envoie. » 7 50

2ᵉ ACTE

6. SCÈNE ET TRIO chantés par Mmes Tedesco et La Grua, et M. Roger : « Douze ans sont écoulés. » ..... 6 »
7. QUATUOR pour 4 basses, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple et Noir : « On m'a dit vrai, jamais plus charmante beauté. » ..... 9 »
8. ROMANCE chantée par Mme Tedesco : « A moi, ta sœur et ton amie. » ..... 3 »
8 *bis*. La même transposée pour soprano ..... 3 »
9. DUO AVEC RECITATIF chanté par Mme Tedesco et M. Roger : « Sa voix, sa vue enchanteresse. » 7 50
10. CHOEUR de la Saint-Jean : « Saint-Jean ! Saint-Jean ! » ..... 6 »

3ᵉ ACTE.

11. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par Mlle La Grua : « O merveille ! ô prodige ! auquel je crois à peine. » ..... 6 »
11 *bis*. Le même transposé pour contralto ..... 6 »
12. ROMANCE chantée par M. Roger : « Une sœur, une amie, ange de la maison. » ..... 3 »
12 *bis*. La même transposée pour baryton ..... 3 »
13. STROPHES chantées par Mme Tedesco : « Que nos voix vers le ciel montent. » 4 50
13 *bis*. Les mêmes transposées pour soprano 4 50

4ᵉ ACTE.

14. AIR AVEC RÉCITATIF chanté par M. Roger : « A ce palais dont la magnificence... » ..... 5 »
14 *bis*. Le même transposé plus bas ..... 5 »
15. ROMANCE extraite de l'air chantée par M. Roger : « Vous n'êtes plus, jours d'innocence. » 57
15 *bis*. La même transposée pour baryton 3 75
16. DUO chanté par Mlle La Grua et M. Roger : « Le ciel nous a réunis. » 7 50
16 *bis*. ROMANCE extraite du duo : « O ciel ! est-ce un rêve ? » .. 3 75
17. AIR chanté par M. Massol : « De Dieu l'éternelle clémence. » . 5 »
17 *bis*. Le même transposé pour ténor ..... 5 »
17 *ter* Le même transposé pour basse ..... 5 »
18. QUINTETTE pour 5 voix de basse, chanté par MM. Depassio, Guignot, Canaple, Goyon et Noir : « La nuit est sombre. » 3 75
18 *bis*. Le même réduit à 1 voix de basse 2 50

5ᵉ ACTE.

19. QUATUOR chanté par Mlle La Grua, Mme Tedesco ; MM. Roger et Massol : « Tu m'as sauvé, mon père ! » ..... 5 »
19 *bis*. ROMANCE extraite du quatuor, chantée par M. Roger : « Quand chacun te fuit ici bas. » ..... 5 »
20. EVOCATION chantée par M. Chapuis : « La voix du Seigneur vous appelle. » 2 50

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS SUR CET OPÉRA

Ouverture arrangée par H. Potier ..... 6 »
Frédl. Burgmuller. — Grande valse ..... 5 »
M. Decourcelle. — Fantaisie à quatre mains 7 50
J. B. Duvernoy. — Deux fantaisies ; chaque ..... 5 »
A. Le Carpentier. — 138ᵉ et 139ᵉ Bagatelles ; chaque ..... 5 »
R. Mulder — Op. 23. Caprice guerrier ..... 9 »
— Op. 24. Andante de concert ..... 5 »
H. Rosellen. — Fantaisie brillante 7 50
A. Talexy. — Op. 46. Fantaisie brillante 7 50
Ch. Voss. — Op. 139. Grande fantaisie dramatique ..... 9 »
N. Louis. — Op. 228. Fantaisie pour piano et violon ..... 9 »
Lee. — Op. 64. Fantaisie pour violoncelle avec accompagnement de piano 7 50
A. Fessy. — Trois fanfares pour musique de cavalerie. Chaque. 5 »
Irs arrangés pour deux violons, par N. Louis, trois suites. Ch. 9 »
— arrangés pour deux cornets à pistons, par Caussinus, trois suites. Chaque ..... 9 »
— arrangés pour deux flûtes, par E. Walkiers, trois suites. Ch. 9 »
— arrangés pour violon seul, flûte seule et cornet seul. Chaque instrument, deux suites à 7 50

MUSIQUE DE DANSE

H. Potier. — Sept airs de ballet et une marche :
1. Pas des Esclaves 4 50
2. Pas des Voiles 4 50
3. Le Bourdonnement 4 50
4. Le berger Aristée 4 50
5. La Ronde 4 50
6. La Reine des Abeilles 4 50
7. La Ruche 4 50
Marche triomphale 2 50
Etiling. — Polka des Abeilles ..... 4 »
A. de Lenoncourt. — Redowa ..... 4 »
— Quadrille de salon 4 50
Marx. — Quadrille facile 4 50
Musard. — Deux quadrilles. Chaque 4 50
— Les mêmes, à quatre mains. Chaque 4 50
— Suite de valses ..... 6 »
— La même, à quatre mains 7 50
Pasdeloup. — Schottisch du Berger ..... 4 »
Pilodo. — Schottisch ..... 3 »

Grande partition et parties d'orchestre.

En vente, chez BRANDUS et Cᵉ, Éditeurs, 103, rue Richelieu,

DEUX BAGATELLES POUR LE PIANO

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

A. LE CARPENTIER

138ᵉ et 139ᵉ Bagatelles. — Prix de chaque : 5 fr.

L. CHERUBINI

Chœur de

BLANCHE DE PROVENCE

PRIX : 4 FR. 50.

Le même arrangé pour 3 voix de femmes, à l'usage *des Pensionats de demoiselles et des Communautés religieuses*,

PRIX : 3 FR. 75.

CHARLES VOSS.

TROIS NOUVELLES COMPOSITIONS POUR LE PIANO

Op. 139. Grande fantaisie dramatique sur le *Juif errant* . . . 9 » | Op. 138. Grande fantaisie de concert sur *Don Juan*. . . . . 9 »

Le Carnaval de Venise, de Paganini. Prix : 5 fr.

SUITE DE VALSES POUR LE PIANO

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE VIOLON, FLUTE, CORNET OU BASSE SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

MUSARD

Prix : 6 fr.

DEUX FANTAISIES POUR LE PIANO

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

J. B. DUVERNOY

Deux suites. — Op. 207. — Prix de chaque : 5 fr.

LE JUIF ERRANT

BALLADE POUR VOIX DE BASSE,

Paroles de M. le chevalier CHATELAIN,

Musique de

A. PANSERON

Chevalier de la Légion-d'Honneur, professeur au Conservatoire.

Prix : 4 fr. 50. — La même pour baryton, 4 fr. 50.

NOUVEAU QUADRILLE FACILE POUR LE PIANO

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

MARX

Prix : 4 fr. 50.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

DEUX NOUVEAUX MORCEAUX DE PIANO

DE

EMILE PRUDENT

LE RÉVEIL DES FÉES

ETUDE. — Op. 41. — Prix : 9 fr.

VILLANELLA

Op. 40. — Prix : 9 fr.

Deux compositions nouvelles

DE

RICHARD MULDER

Pour le Piano sur le

JUIF ERRANT

Op. 23. — CAPRICE GUERRIER. . . . . 9 »

Op. 24. — ANDANTE DE CONCERT. . . . . 5 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 30. 25 Juillet 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchère, 193, rue du Perraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Schaffenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

[Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *la Croix de Marie*, paroles de MM. Lockroy et Dennery, musique de M. Aimé Maillart (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Richard Wagner (6e article), par **Fétis** père. — De la musique plus que jamais. — Conservatoire de musique et de déclamation, concours. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA CROIX DE MARIE,

Opéra comique en trois actes, libretto de MM. LOCKROY *et* DENNERY, *partition de* M. AIMÉ MAILLART.

(Première représentation le 19 juillet 1852.)

La pièce représentée lundi dernier au théâtre de l'Opéra-Comique serait un drame émouvant, saisissant, et même un mélodrame, car il y a de la musique de ce genre dans la *Croix de Marie*, si Couderc, par son entrain et sa gaîté communicative, ne faisait un véritable opéra comique de cette pièce, qui tient aussi du genre fantastique, merveilleux et religieux : c'est une légende bretonne dans laquelle la Vierge et l'une de ses élues jouent des rôles importants. Cet opéra comique serait donc venu plus à propos dans le mois de Marie qu'en juillet ; mais quoiqu'il soit arrivé dans la morte saison, il est fait pour raviver les succès continuels et traditionnels auxquels le théâtre de l'Opéra-Comique est accoutumé. L'action se passe donc en Bretagne, près de Vannes, au temps de la régence, époque peu propre aux croyances religieuses, mais n'importe ; la Bretagne a toujours été citée pour sa catholicité et même sa superstition. Le père Kérouan, vieux pêcheur, est donc un Breton vertueux, entêté brutal et croyant. Sa fille Marie croit aussi en la sainte Vierge. Comme Mlle Marie n'est pas moins entêtée que M. son père, et qu'elle aime un fort aimable inconnu qui se fait passer pour proscrit, son amour croît avec les obstacles. Ces obstacles viennent d'un sous-officier de marine, jeune homme qui a été élevé avec Marie, qu'il adore et dont il se croit aimé par suite d'un quiproquo ; du père de Marie qui la destine à son jeune compatriote ; et de l'inconnu, qui n'est autre que le marquis de Torcy ou de Dorcy, capitaine de vaisseau, marié, et l'un des roués du régent. En cette dernière qualité, il s'est vanté près de ses amis de triompher de la jeune Marie ; et ce sont les roueries de ce marquis, l'amour noble et généreux du jeune sous-officier, la vertu et la dévotion de l'héroïne, et l'amour maternel de celle à qui elle doit le jour, intercédant auprès de la vierge Marie et descendant du ciel pour venir protéger sa fille chérie ; ce sont toutes ces choses et d'autres encore qui forment le nœud de cette pièce quelque peu exceptionnelle, comme on voit par le sujet, sorte de mystère dramatique, ainsi qu'il s'en jouait au moyen âge. L'action en est bien mouvementée ; la coupe et la couleur en sont musicales, et le compositeur s'est souvent bien inspiré de tout cela.

M. Aimé Maillart est de cette compagnie de compositeurs qu'on appelle les prix de Rome, et qui seront bientôt assez nombreux pour forfomer un régiment. Leur talent, leur *faire* semblent jetés dans le même moule. Ils écrivent correctement, instrumentent brillamment ; mais leur mélodie est pointue, boiteuse, maniérée et ne procédant que par *appogiature* ; ils craignent tant de faire du chant commun, plat, qu'ils le font d'un style tourmenté. M. Maillart n'est pas exempt de ce défaut. De même que Grétry, qui aurait donné un louis pour entendre une chanterelle en écoutant *Uthal*, opéra comique héroïque dans lequel les altos remplaçaient les violons, on serait tenté d'offrir une récompense honnête au jeune compositeur qui serait capable d'écrire une mélodie simple, procédant diatoniquement dans le principe vocal d'une déclamation vraie, et n'évitant pas de se reposer sur la tonique ou la dominante, en déguisant ces repos naturels par des petites notes supérieures ou inférieures. En écoutant même les effets recherchés et crus de l'harmonie actuelle, on peut dire à ceux qui tombent dans cet abus :

L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.

En ne forçant point son talent, comme dit encore le poëte, M. Maillart a écrit une romance délicieuse de grâce, de naturel et de simplicité chantée par Marie au deuxième acte. La ritournelle de cor, à laquelle se joint la flûte, fait de cette petite élégie une perle mélodique d'un sentiment musical exquis. Il y a dans le duo qui suit une charmante mélodie aussi sur ces mots : *Il faut céder*. Le chœur des buveurs qui ouvre ce second acte est coupé par des couplets chantés par Dorcy en style *fandango*, *boléro*, avec castagnettes. Pourquoi ? A quel propos la couleur espagnole dans cette pièce à mœurs bretonnes ?

Le plus grand tort de l'auteur de cette partition et de ses émules, c'est de faire de l'éclectisme musical, de chercher une manière, de manquer enfin d'originalité. Il y a dans le style de M. Maillart de l'Auber, du Donizetti, du Meyerbeer, de l'Halévy. Certainement sa mélodie est distinguée et son harmonie élégante ; son instrumentation est riche, animée, et sonne bien dans les morceaux d'ensemble, comme elle est fine, ingénieuse, dans les petits morceaux détachés ; mais le neuf, l'inattendu, le pittoresque, l'éclair de déclamation, comme, par exemple, la note de basson qui exprime si bien le bâillement d'Ali dans le premier duo de *Zémire et Azor*, et une foule d'autres effets qu'il serait trop long de citer ici, l'inspiration scénique enfin manque. Nos premiers prix de Rome, qu'on est convenu d'appeler de jeunes compositeurs, livrent au public des partitions bien faites, mais dans lesquelles se fait remarquer l'absence de ces chants qu'on retient tout d'abord, de ces mélodies parlantes comme nous en ont tant donné Grétry, Méhul, d'Aleyrac, Boïeldieu, Nicolo, Auber, et même de ces hardiesses en harmonie qu'on trouve dans le *Freischütz* de Weber et jusque dans

la partition du *Délire*, de Berton. Et d'abord, comme nous ne cessons de le dire depuis longtemps, et comme nous le répéterons toujours, nos vieux compositeurs français se donnaient la peine d'écrire une ouverture, et ne se bornaient pas seulement à mettre pour préface à leur ouvrage une espèce de fantaisie, de pot-pouri, d'arrangement de quelques-uns des motifs de la partition. C'est dans ce système qu'est faite l'ouverture de la *Croix de Marie*.

Les ouvertures conçues ainsi manquent de plan, d'unité de pensée. Celle de l'ouvrage nouveau commence par une prière d'un bon style, mélodique et harmonique. Les violoncelles se marient bien ensuite avec des arpèges de harpes, instrument et forme d'accompagnement consacrés à nous peindre la musique qui vient du paradis : c'est convenu. La clarinette nous dit après cela une belle et noble mélodie en *fa* majeur sur un joli pizzicato ; le hautbois imite au mieux ensuite le son nazillard du biniou, instrument des paysans bretons, qui doit figurer plus tard dans la marche religieuse des vierges de Sainte-Kermo ; puis vient le rondo, péroraison obligée de toutes les ouvertures modernes ; et voilà la préface un peu décousue de la *Croix de Marie*, dans laquelle le compositeur semble avoir mis, comme on dit vulgairement, tous ses œufs dans un panier, c'est-à-dire tous les *soli*, toutes les ficelles de la moderne instrumentation, en style aussi bruyant que brillant.

L'introduction consiste en un chœur, puis un chant du jeune sous-officier de marine, fort bien dit par M. Jourdan, qui devient de jour en jour le ténor intelligent et nécessaire à l'Opéra-Comique. M. Bussine à la voix toujours bien timbrée et qui va se dramatisant, chante là, en compagnie du chœur, deux couplets au milieu desquels intervient une ritournelle à modulations recherchées et contournées, peu en harmonie avec le caractère du personnage et ceux qui sont en scène avec lui. D'autres couplets : *Doux fantôme!* chantés par le marquis Boulo sont d'un doux sentiment musical. Après cela vient un trio d'un style élégant dans lequel se fait remarquer une charmante modulation sur ces mots : *doux avenir!* Ici, la ballade-légende annoncée dans l'ouverture, qui rappelle bien un peu l'*Ermite*, fameuse romance de feu Romagnesi ; puis un duo entre Marie et le marquis, morceau de scène et de cœur bien traité, dans lequel interviennent de jolies ritournelles, et qui finit par un unisson des deux voix, imitation de la forme italienne et du genre Donizetti, dont M. Maillart abuse un peu dans son ouvrage. Si l'effet en est puissant, il est usé ; il faut donc chercher un autre moyen vocal.

Le final du premier acte est varié d'effets en musique, musique de mélodrame dans laquelle les flûtes en accords brisés luttent d'effets aériens et mystérieux produits par les violons qui procèdent en *tremolo* au diapason aigu de l'instrument. Les sons agrestes du biniou qui se mêlent à tout cela donnent à ce morceau du caractère et même de l'originalité.

Après la jolie romance que nous avons signalée au second acte, on entend encore un duo bien fait, avec un dessin des premiers violons qui donne une couleur dramatique à ce morceau, et l'on y remarque une charmante mélodie sur ces mots : *Il faut céder*, etc. *Garde ton voile et prends courage*, est encore un chant très-distingué ; et puis l'unisson italien d'une presque basse et de deux faibles ténors vient de nouveau faire sentir l'insuffisance de cette manière trop répétée d'employer les voix.

Le troisième acte commence par un chœur lointain, et puis vient un air avec un *cantabile molto appoggiaturato*. Il est vrai qu'à ce morceau brillanté de toutes les broderies de la vocalisation, succède une chanson de matelots d'un rhythme franc et tout empreinte d'une couleur nationale, locale. Si ce n'est point un chant du pays, nous félicitons le compositeur de la franchise et de l'inspiration de ces couplets qui sont pleins de verve et de vérité. M. Bussine les dit de manière à mettre en vogue cette chanson, qui deviendra certainement une marine de salon, c'est-à-dire stationnaire sur tous les pianos des soirées musicales de l'hiver prochain.

Il en sera probablement de même de la plupart des morceaux que chante Mlle Lefèvre, comédienne intelligente, vive, accorte, et cantatrice qui se distingue par la verve et l'éclat. Elle a créé le rôle de Marie de manière à se faire distinguer, applaudir par les auteurs, les compositeurs et le public.

MM. Boulo et Jourdan se sont fort bien acquittés de leurs rôles ; le premier en ténor gracieux, sentimental, et le second en chanteur et comédien chaleureux, passionné.

La pièce a été, comme toujours au théâtre de l'Opéra-Comique, montée avec soin et jouée avec un ensemble, une chaleur d'intelligence qui a dépassé celle de l'atmosphère, ce qui n'est pas peu dire. Cela nous a rappelé cette anecdote que racontait Berton. A la première représentation de son *Aline, reine de Golconde*, il faisait une si grande chaleur que la plupart des spectateurs demandèrent aux dames, dans les loges, la permission, qui leur fut accordée, de mettre habit bas, et d'assister à cette solennité dramatique et musicale en manches de chemises. Ce laisser-aller public qui date d'un presque demi-siècle, n'a pas été imité à la première représentation de la *Croix de Marie*, ce qui n'a pas empêché certains spectateurs de lui faire un chaud succès, succès de pièce religieuse et de partition bien écrite.

HENRI BLANCHARD.

RICHARD WAGNER.

Sa vie. — Son système de rénovation de l'opéra. — Ses œuvres comme poëte et comme musicien. — Son parti en Allemagne. — Appréciation de la valeur de ses idées.

(Sixième article.) (1).

Dans la doctrine de l'art, comme en morale, une erreur conduit à une autre. Richard Wagner nous est un exemple frappant des conséquences où l'on peut être entraîné si l'on essaie d'enlever à la musique son principe dans le but de lui en substituer un autre. Poursuivant la recherche du vrai positif, au lieu de la vérité idéale, qui est l'essence de cet art, dans son application à l'intérêt dramatique, il a fait de ce même art le subordonné du sujet et de la poésie, et lui a enlevé pièce à pièce tout ce qui caractérise sa puissance d'émotion. Dans le vrai absolu, la musique est réduite à la condition d'une langue. Comme telle, son plus grand mérite serait de dire d'une manière intelligible ce qu'elle est chargée d'exprimer : tout ce qui, dans sa nature spéciale, est étranger à cette destination de langage, doit donc disparaître. Or, rien n'est plus opposé au vrai positif que les formes musicales des airs, duos et morceaux d'ensemble. Nous ne voyons pas dans le drame de la vie, chaque personnage, à un moment donné, répéter jusqu'à satiété un petit nombre de paroles, variant seulement le ton dont il les prononce et les inflexions de sa voix. C'est là cependant ce que fait le musicien lorsqu'il écrit un air ; l'air est donc antipathique au vrai : supprimons le.

Mais l'absence de vérité dans l'air n'est rien en comparaison de l'inconvenance du *duo*. Le *duo* vrai, c'est la conversation de deux personnes qui, tour à tour, se communiquent ce qu'elles pensent, ce qu'elles sentent, et se prêtent une mutuelle attention. Dans un duo de ce genre, on n'a pas l'habitude de redire plusieurs fois les mêmes choses ; aucun des interlocuteurs ne fait à l'autre l'impolitesse de se retirer à part pour prononcer des paroles qu'il ne doit point entendre : encore moins parle-t-on tous deux à la fois ; car non seulement cela ne serait pas conforme aux règles de la bienséance, mais cela serait absurde, puisqu'on ne parle que pour être entendu et compris. Or, toutes ces choses si contraires au vrai des situations de la vie, les poëtes dramatiques prétendus et les compositeurs de musique les font dans leurs duos d'opéras, où l'on entend les mêmes paroles répétées

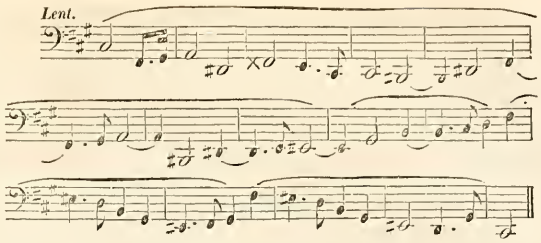
(1) Voir les numéros 23, 24, 25, 26 et 27.

vingt fois ; où chacun des chanteurs roucoule sur de longs *à-parte*, et dans lesquels ils se réunissent à certains moments pour former des ensembles qui ne finissent pas. Nul doute que, le vrai étant devenu le principe de l'art, cette conception monstrueuse, contre laquelle s'élève le bon sens, doive être bannie de la scène,

Les défauts du duo sont plus choquants encore dans le trio, dans le quatuor, enfin dans tout *morceau d'ensemble*. Ces réunions de quatre, cinq, huit, dix personnes, qui chantent ensemble ou *à-parte*, sont ce qu'on peut imaginer de moins vrai. C'est bien pis, lorsqu'une foule d'individus, qu'on appelle *le chœur*, vient se mêler à des intérêts qui ne sont pas les siens, et joint ses exclamations au chant des autres personnages. *Conventions ! conventions que tout cela!* s'écrie M. Wagner. Le drame réel, le drame populaire, ne peut se développer dans ces formes artificielles. Or, l'intérêt du drame est notre but : que ces formes disparaissent donc, et nous serons dans le vrai !

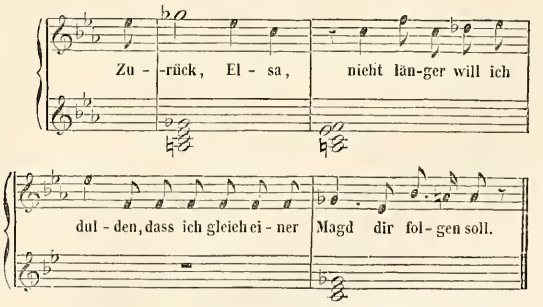
Mais ce n'est point assez de nous débarrasser de toutes ces formes de l'*opéra vulgaire*, sur lesquelles reposent des conceptions telles que *Don Juan*, *Fidelio*, *Guillaume Tell*, les *Huguenots*, etc. ; nous n'atteindrions pas notre but, si nous laissions à la langue musicale son expression purement sentimentale, et si nous ne parvenions à l'*élever* jusqu'à l'expression intelligible et à la vérité du langage parlé. Que faut-il faire pour cela ? Évidemment, il faut supprimer la mélodie ; car il n'est pas dans la nature de parler en modulant les intonations de la voix comme on le fait dans le chant véritable. Nous cherchons la vérité ; nous la voulons à tout prix ; ce n'est pas la payer trop cher que de l'obtenir par ce sacrifice. Les compositeurs trouveront, d'ailleurs, un double avantage dans cette suppression. Le premier sera d'être vrais et d'avoir dans leur expression le naturel du parler de leur cuisinière ; l'autre, qui a aussi son prix, sera de n'être plus à la recherche de ces satanées mélodies qui ont fait le désespoir de tant d'honnêtes musiciens ! Et puis, voyez-vous d'ici les critiques, ces loups-garous de Richard Wagner ? Il s'en trouvait qui ne savaient trop ce que c'est que l'harmonie, la modulation, et qui souvent prenaient leurs bas pour leurs chausses en parlant de l'instrumentation : plusieurs même ne s'étaient pas élevés jusqu'à l'étude du solfége ; mais si leur embarras se trahissait un peu lorsqu'ils se hasardaient dans le langage technique, ils reprenaient tous leurs avantages à propos de la mélodie ; car, bien qu'elle ne soit pas la langue parlée, cette forme essentielle de l'art se fait sentir et comprendre par tous. Campé hardiment sur son terrain, le critique attendait là de pied ferme le compositeur, et, ne sachant trop au fond la valeur de l'ouvrage qu'il analysait, il était souvent dans le vrai lorsqu'il reprochait à l'auteur de manquer de mélodie, c'est-à-dire de ces mélodies trouvées, qui étaient le patrimoine du génie avant que l'auteur de *Lohengrin* eût aussi supprimé cette faculté d'invention. C'était la charge à fond du critique sur la partition de l'opéra, et le pauvre compositeur s'en tirait toujours plus ou moins endommagé. Tout va changer désormais ; car le critique, pris au piége par Wagner, ne pourra plus formuler sa terrible accusation. On le montrerait au doigt, s'il osait écrire encore le nom d'une vieillerie tombée en désuétude, et le premier barbouilleur de doubles croches venu se gausserait de ses anathèmes.

Toutefois, ce n'est pas chose facile que de faire disparaître cette vieille erreur dont furent tant préoccupés les Piccinni, Sacchini, Cimarosa, Paisiello, Mozart, Beethoven, Grétry, Méhul, et tant d'autres dont les noms se présentent immédiatement à notre souvenir ; car s'il est rare de trouver de belles mélodies, il est encore plus rare de n'en point trouver du tout. Une suite de sons, quelle qu'elle soit, est toujours dans un sentiment quelconque de tonalité ; elle est rhythmée d'une certaine manière : or, des sons qui se succèdent conformément à une formule tonale et dans un ordre rhythmique, composent toujours une mélodie. Wagner a raison quand il dit qu'en dépit de lui-même, il s'en est encore glissé quelques traits dans le *Lohengrin*, par exemple dans ce motif caractéristique de Frédéric et d'Ortrad, joué par le violoncelle :



Peut-être aimeriez-vous quelque chose de plus naturel, moins tourmenté et plus gracieux ; mais enfin cela a un sens saisissable ; car les sept premières mesures sont dans le ton bien caractérisé d'*ut* dièse mineur, et le reste dans celui de *fa* dièse mineur ; enfin le rhythme est régulier de deux en deux mesures. Le rhythme, en dépit qu'on en ait, fait donc la mélodie. Arrivé à cette impasse, il ne reste plus à Wagner qu'à renverser l'obstacle ; c'est ce qu'il fait enfin : plus de rhythme !

Toujours préoccupé du soin de donner de la vérité au drame et d'atteindre à l'illusion, il se dit que le dialogue n'est jamais empreint de la forme rhythmique ; qu'il tire son caractère du sentiment et non d'une convention de cadence ; en conséquence, il jugea qu'il était nécessaire de donner à la poésie du dialogue une forme plus libre, moins soumise aux exigences de la césure et de la rime, afin qu'elle communiquât à la musique son allure indépendante, et cette idée a été réalisée par lui dans *la Mort de Siegfried*, suivant ce qu'il nous apprend (1). Un critique allemand, qui a eu connaissance du nouveau genre de poésie imaginé par Wagner pour atteindre ce but, dans le manuscrit de *Siegfried*, l'a qualifié de *vieille friperie franque* (Altfrankisches Zeug), parce qu'elle rappelle la forme de vieux chants originaires de la Germanie ; ce qui excite fort la colère de l'irascible auteur. Je n'examinerai pas ce qu'il peut y avoir de fondé dans la critique, car j'ai à m'occuper de choses plus importantes. Et d'abord je ferai remarquer à Wagner que si son orgueil sans mesure ne l'avait pas égaré, il aurait vu que le but qu'il se propose est une pure négation, puisqu'il ne peut l'atteindre que par voie de destruction. A chaque pas qu'il fait dans la route où il s'est engagé, il enlève quelque chose à la musique qui fut son point de départ. De proche en proche le voici parvenu jusqu'à l'anéantissement de la mélodie et du rhythme : que croit-il y avoir gagné, je ne dis pas pour l'art en lui-même (car je ne le suppose pas assez dénué de sens et d'instinct pour ne pas voir qu'il le met en lambeaux), mais pour sa renommée particulière de novateur ? Il n'y a plus de formes dans la musique, plus de mélodie, plus de rhythme, et nous voyons le résultat définitif de tout ce vandalisme dans des phrases de ce genre :



Voilà donc où nous sommes arrivés par tant d'efforts ! Nous avons trouvé la conception d'un mauvais récitatif en échange des mutilations que nous avons fait subir à l'art véritable ! Et voilà ce qu'on nous offre comme spécimen de l'art de l'avenir, dont les œuvres des plus illustres maîtres passés et présents n'auraient été que les obstacles ou les acheminements !

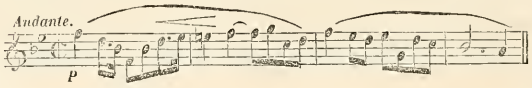
(1) Voyez les *Communications à ses amis*, pages 159 et 161. — Voyez aussi le troisième volume de l'ouvrage intitulé : *Oper und Drama*, où ce sujet est développé.

Mais comment Wagner ne voit-il pas que le but auquel il aspire, que ce vrai à la recherche duquel il s'est mis, par désespoir de trouver l'inspiration et l'idéal, comment ne voit-il pas, dis-je, que ce but lui échappe et lui échappera toujours? Ce récitatif que nous venons de voir, en quoi s'est-il rapproché de la parole articulée? En quoi est-il plus près du langage vrai que le récitatif de Gluck? De combien, au contraire, n'est-il pas inférieur à la noble simplicité de la déclamation chantée de ce grand artiste, par ses intonations tourmentées? On pourrait comprendre qu'un musicien, ayant l'instinct de la bonne déclamation parlée, se mît à la recherche de ces intonations heureuses, à force de vérité, qui faisaient naître l'enthousiasme lorsqu'on entendait autrefois Talma, Molé, Mlle Contat, Mlle Mars, et qu'on retrouve quelquefois dans le beau talent de Mlle Rachel; Gluck et Grétry ont eu d'admirables inspirations en ce genre; mais il est impossible d'admettre que cette justesse d'expression soit le but principal de l'art. Quel qu'en puisse être le mérite, ce ne serait jamais que celui de l'imitation plus ou moins heureuse de la parole, mais toujours inférieur à elle. Réduire la musique dramatique à l'état d'auxiliaire du langage et de pur agent d'expression, c'est la méconnaître et l'anéantir. Il y a longtemps que Villoteau est tombé dans l'erreur de Wagner lorsqu'il écrivit son livre intitulé : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage.* Avant lui, Chabanon avait caressé les mêmes idées, dans l'ouvrage qui a pour titre : *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*; mais j'ai fait voir le faux de ces vaines théories dont je repousse aujourd'hui l'application tentée par Wagner.

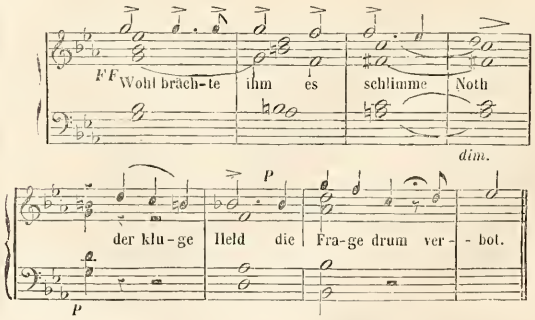
Je disais il y a déjà longtemps : « Singularité remarquable! Villoteau, » pas plus que ceux qui l'ont précédé dans cette doctrine, ne s'est » aperçu que réduire la musique au principe de l'imitation, c'est lui » enlever le sublime de l'idéal pour la réduire à l'empirisme; c'est » la rabaisser en voulant l'élever; c'est rétrécir le domaine qu'on se » propose d'agrandir. Le chant déclamé est sans doute une partie de » cet art, et la vérité d'accent est un des éléments de son esthétique; » mais ce n'est qu'un point dans son immensité. »

La vérité matérielle que recherche Wagner dans l'alliance de la poésie et de la musique dramatique, et sa critique des formes musicales, qu'il considère comme conventionnelles, sont les niaiseries que j'ai entendu débiter dans ma jeunesse par les littérateurs dont les opinions avaient cours alors dans les salons de Paris. Le défaut de vérité reproché aux airs, aux duos, aux morceaux d'ensemble, me rappelle les feuilletons de l'abbé Geoffroy et de Duvicquet; eux aussi trouvaient que la musique des opéras est une sorte de non-sens, considérée au point de vue de l'action dramatique et de la vérité. Hommes d'un mérite incontestable d'ailleurs, ils étaient de véritables sourds en musique et n'avaient pas le sens de cet art. C'est là leur excuse; mais Wagner! J'avoue que son entreprise me serait inexplicable, si je n'avais étudié son caractère autant que ses doctrines. Il ne peut se faire une complète illusion et doit savoir que la part qu'il réserve à la musique dans le drame lui est antipathique; qu'en vain il ferait des efforts pour l'y assujettir, et qu'il faut ou que cet art périsse ou qu'il conserve sa suprématie, ses tendances et ses formes. Le limiter, le réduire dans ses moyens d'action sur la sensibilité, c'est lui ôter ses qualités propres, sans lui donner celles qui ne sont point de son essence. Est-elle un obstacle à de certaines impressions que vous voulez produire par le drame? Qui vous oblige à l'employer? Que ne laissez-vous parler ce drame au lieu de le chanter mal, puisque c'est la vérité du langage que vous cherchez? Entre la poésie et la musique, le partage égal est impossible : il faut que l'une tue l'autre, et de quelque manière que vous vous proposiez d'éluder la difficulté, elle vous sera insurmontable. Vous avez si bien compris vous-même qu'avec toutes vos mutilations, l'opéra n'existe plus, que vous arrivez dans les dernières pages de vos *Communications à vos amis*, au résultat final qu'il était facile de prévoir : *Siegfried*, dites-vous, n'est plus un opéra, *c'est un drame*! Ainsi je suis dans le vrai quand je dis que ce que vous faites est une œuvre de destruction : privé de ses formes, l'opéra n'existe plus, et vous gâtez le drame en y introduisant une certain genre de musique qui le rend lourd, monotone et traînant. Le mélodrame français est la seule forme possible du drame dans lequel la musique s'applique à certaines situations. Meyerbeer a fait le chef-d'œuvre de ce genre dans sa musique de *Struensée*.

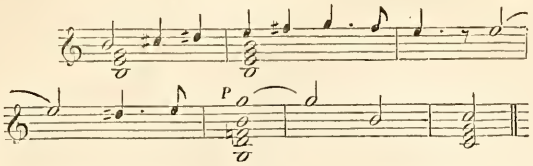
Si nous considérons l'œuvre de Wagner, non plus dans son système, mais dans sa réalisation, nous voyons que le caractère d'originalité lui manque absolument. Lorsque je visitai mon excellent ami Liszt à Weimar, en 1850, je le trouvai plein d'ardeur pour la réhabilitation de cette œuvre, qu'il croyait avoir été mal jugée à Dresde et à Berlin. La tâche entreprise par l'illustre artiste était digne de son noble cœur. Wagner nous en apprend lui-même les circonstances. Pendant son séjour à Paris, Liszt l'y avait vu, et ne lui croyant pas une grande valeur, lui avait accordé peu d'attention. Plus tard, le retrouvant à Dresde après le succès de *Rienzi* et la chute du *Hollandais volant*, frappé des tendances d'innovation qu'il voyait dans les formes de ces ouvrages, et surtout dans le *Tannhauser*, Liszt se reprocha d'avoir méconnu celui auquel il croyait maintenant un grand avenir, et ne négligea rien pour lui faire perdre le souvenir de ses dédains. Lorsque Wagner traversa la Thuringe en fugitif, après l'insurrection de Dresde, ce fut chez Liszt qu'il trouva un asile et des ressources offertes généreusement pour la continuation de son voyage. C'est alors que mon noble ami conçut le dessein de faire pardonner au conspirateur en faveur des talents de l'artiste. Déjà, en 1849, lorsque je visitai Weimar, à l'époque de l'anniversaire de Goethe, Liszt avait fait un premier essai de *Tannhauser*. Ce qu'il entreprenait était l'impossible avec les faibles ressources du petit théâtre de cette résidence; mais par cela même il y prenait un vif intérêt. L'année d'après il avait vaincu toutes les difficultés, il avait fait réellement des miracles. C'est alors que me parlant de Wagner avec cette chaleureuse intelligence qui est dans sa nature, il me demanda d'examiner les partitions de ses ouvrages et les fit porter dans l'appartement où il m'avait donné l'hospitalité. Ce fut pour moi un sujet d'étonnement que je ne puis exprimer que la lecture de ces ouvrages où je trouvai du savoir à côté de nombreuses hérésies harmoniques, et la connaissance des effets de l'instrumentation employés sans goût et sans mesure; enfin, des formes insolites et une absence presque totale de mélodie. Une chose me frappa dans ce chaos dont je n'avais pas encore la clef; c'est que, bien qu'on ne pût dire que Wagner avait eu des réminiscences de la musique de Weber, il avait néanmoins écrit ses ouvrages sous l'influence de cette même musique et en avait reproduit le caractère. Rien n'était resté dans ma mémoire de la lecture de ces partitions, et je n'y pensais plus quand j'eus occasion de lire l'écrit par lequel Liszt semble avoir voulu justifier la haute protection qu'il a accordée au *Tannhauser* et à *Lohengrin*. Les exemples qu'il y rapporte m'ont rappelé mes premières impressions. Depuis lors, M. Jules Schäffer a publié dans la *Gazette musicale de Berlin* de bons articles analytiques sur le *Lohengrin*, avec quelques citations de passages détachés qui me confirment dans mon opinion que Wagner s'est fait, par absence d'originalité, l'imitateur du style de Weber, sinon de ses phrases proprement dites. On en peut juger par ce motif joué par la clarinette dans la deuxième scène du second acte :



Cela est parent de *Freischütz*, d'*Eurianthe*, d'*Oberon*. Même analogie se remarque dans ce trait :



C'est encore de la même source qu'est sortie cette autre phrase :



On pourrait multiplier les citations de ce genre; mais celles-là suffisent pour démontrer l'origine des tendances harmoniques, modulantes, et même mélodiques de Wagner. Une différence cependant, différence essentielle, se trouve entre les œuvres de Weber et celles de l'auteur de *Lohengrin*; car dans la nature toute artistique de Weber, c'est l'unité musicale qui est dominante ; tandis que chez Wagner, les convenances dramatiques sont l'objet principal. Le premier se livre à l'inspiration, le second médite et calcule.

On sait quelle différence il y a aussi dans la destinée des productions de l'un et de l'autre : *Freischütz, Oberon*, sont les objets de l'enthousiasme de toute l'Allemagne, et jusqu'à ce jour, il n'y a guère eu que des chutes pour Wagner. Toutefois un parti se forme pour opérer une réaction en sa faveur. Liszt en a été la première cause, bien que les dernières phrases de son écrit sur *Lohengrin* et *Tannhauser* semblent indiquer que sa foi n'est plus aussi solide dans la destinée de ces productions. Il pense qu'à ne les considérer que comme des tentatives de transformation, elles sont dignes d'intérêt : c'est beaucoup rabattre des premières impressions auxquelles j'ai vu s'abandonner l'illustre artiste. Aujourd'hui, les rédacteurs de la *Nouvelle gazette musicale* de Leipsick, MM. Brendel et Uhlig, se sont faits les champions de la dégradation de l'art entreprise (infructueusement j'espère) par Richard Wagner. Un parti, qui n'est pas étranger à la politique, donne son appui à la prédication de ce nouvel évangile, et toutes ses sympathies au Messie de nouvelle espèce. On ne se borne point aux écrits, car voici que les frères et amis ont convoqué tous les adhérents à un festival qui s'est donné les 21 et 22 juin à Ballenstadt, petite ville située dans les montagnes du Hartz. Les sociétés musicales des villes environnantes ont fourni leur contingent, et le nombre des exécutants, dirigé par Liszt, s'est élevé à près de 500, à savoir 350 chanteurs et 150 instrumentistes.

Le programme du premier concert était composé des morceaux dont voici l'indication :

1° Ouverture de *Tannhauser*, par R. Wagner ;
2° Duo du *Hollandais volant*, par le même ;
3° Fantaisie pour la harpe, exécutée par Mlle Rosalie Spohr ;
4° *Le Pouvoir de la musique*, cantate pour soprano solo avec orchestre, par Fr. Liszt ;
5° Grande fantaisie pour orchestre et chœur, par Beethoven, exécutée par M. de Bülow ;
6° Grande scène de l'*Orphée* de Gluck ;
7° Symphonie avec chœur (9e), par Beethoven.

Le deuxième jour on a exécuté :

1° Ouverture de l'opéra le *Roi Alfred*, par J. Raff ;
2° *Das Liebesmahl der Apostel*, sorte d'oratorio pour voix d'hommes, par R. Wagner ;
3° *Harold*, symphonie, par M. Berlioz ;
4° *Die Walpurgissnacht*, par Mendelssohn.

Trois mille personnes formaient l'auditoire de chacune de ces séances. Elles ont accueilli Liszt avec un enthousiasme tout sympathique. Dans le jeu de Mlle Spohr elles ont admiré un talent tout jeune encore qui, dit-on, surpasse déjà celui de Parish-Alvars ; enfin on a vivement applaudi la belle voix de contralto de Mlle Franciska Schrecek, dans la belle scène de Gluck. Les amis ont fait leur devoir après l'ouverture et le duo de Wagner, et le public les a laissé faire ; mais l'oratorio a fait un *fiasco* solennel. C'est tout ce qui m'est revenu de ce festival, qui ne paraît pas avoir répondu à l'attente de ceux qui l'avaient organisé.

(*La fin au prochain numéro.*) FÉTIS père.

DE LA MUSIQUE PLUS QUE JAMAIS.

Chaque chose a son temps. Hier, c'était celui des agitations de la place publique, des discussions orageuses au sein des assemblées parlementaires, des joutes de la tribune, de la polémique passionnée dans les journaux ; aujourd'hui, c'est le temps des lettres et des arts. Puissent-ils rendre un peu de calme et de fraîcheur aux esprits enfiévrés par les luttes ardentes des partis !

La politique sommeille. Son règne a été long ; elle n'a pas à se plaindre. Ne troublons pas son repos, qui est une garantie du nôtre.

C'est donc l'ère des arts qui commence ; c'est surtout l'ère de la musique. Pourquoi cette distinction en sa faveur ? Nous allons le dire. Elle n'est pas arbitraire ; nous ne l'établissons pas ici pour complaire aux lecteurs spéciaux du recueil auquel ces lignes sont destinées. Notre conviction est qu'elle ressort de la nature même des choses ; et cette conviction, nous espérons la faire partager aux gens de bonne foi qui ne demandent qu'à se rendre à de bonnes raisons.

Quelque fatigué qu'on soit des luttes ardentes de la politique, il est difficile de passer tout-à-coup d'une agitation pareille à celle des années que nous venons de traverser, au calme des idées purement spéculatives. Après les grandes tempêtes, les vents se sont depuis longtemps apaisés, depuis longtemps le ciel s'est rasséréné, quand la mer roule encore ses vagues écumantes. Les esprits, naguère en proie à une excitation fébrile, ont besoin de se passionner pour quelque chose. Chacun a sa vocation, la carrière de son choix, ses occupations favorites; mais on ne trouve pas toujours dans la sphère où l'on vit de quoi porter aux émotions vives. Laissons de côté l'industrie, le commerce et les arts mécaniques, qui exigent assurément l'emploi de facultés intellectuelles d'un certain ordre, mais qui n'ont rien de commun avec l'imagination. Ne parlons que des sciences et des beaux-arts. On peut avoir un penchant décidé pour la physique, la chimie, la botanique ; on peut être plein de zèle pour les mathématiques, aimer particulièrement la philosophie ; mais on ne se passionne véritablement pour aucune de ces choses, si attrayantes qu'elles soient. La peinture, la statuaire, l'architecture, sont l'objet du culte d'un grand nombre d'hommes de goût ; mais si les impressions qu'elles procurent sont nobles, pures, élevées, profondes, elles n'ont rien d'exalté.

Quel est l'art qui avive les passions, qui porte le trouble dans les sens ou les calme à son gré ; qui excite le courage, la colère ; qui éveille les sentiments les plus doux, comme les plus énergiques ; qui est plus maître de nous que nous-mêmes ? N'est-ce pas la musique ?

La musique est donc, de tous les objets auxquels s'applique l'intelligence humaine, celui qui est le plus approprié aux besoins d'une société sortie récemment d'une tourmente révolutionnaire, et dont les appétits moraux ne peuvent être satisfaits qu'au moyen d'aliments de haut goût.

A ceux qui douteraient du pouvoir que nous attribuons à la musique et qui nieraient qu'elle soit capable de remplir la mission à laquelle nous la croyons appelée, nous opposerons des faits, arguments non moins entêtés que les chiffres. Compulsez les annales de la France, arrêtez-vous aux pages remplies par l'histoire des discordes politiques, philosophiques et religieuses, aux troubles suscités par la réformation du XVIe siècle, aux agitations de la Ligue et de la Fronde, et dites si parmi toutes ces questions brûlantes qui divisèrent la nation, il en est qui occasionnèrent une polémique plus ardente et qui passionnèrent plus que les questions musicales.

Certes, les sujets de discussion ne faisaient pas défaut au XVIIIe siècle. La France ne s'ennuyait pas, pour nous servir du mot célèbre d'un célèbre poëte, et ce n'est point par désœuvrement qu'elle s'engagea avec la chaleur que vous savez dans la fameuse querelle de la musique française et de la musique italienne. J.-J. Rousseau, jusqu'à la publication de la lettre qui fut le point de départ de cette querelle, n'avait pas suivi, on en conviendra, la piste des idées vulgaires. Cependant aucun de ses principes les plus hardis, aucun de ses paradoxes les plus

bizarres et les plus téméraires n'avait causé une impression comparable à celle que produisit la Lettre sur la musique française. Tout fut oublié pour la dispute qu'elle souleva et à laquelle prit part la nation entière. Nul ne pouvait rester neutre ; de toute nécessité il fallait être avec Rousseau ou contre lui. Que de discussions où l'injure même n'était pas épargnée ! Que de pamphlets remplis de fiel ! Combien d'amis brouillés et de familles divisées à propos du plus ou moins d'aptitude des Français pour la musique!

Et la querelle des Gluckistes et des Piccinistes ? Citerait-on beaucoup de circonstances où la société française ait été plus émue? Citerait-on beaucoup d'objets qui l'aient passionnée à un plus haut degré ?

De nos jours encore n'a-t-on pas vu le public parisien profondément divisé par l'apparition de certaines œuvres musicales? Souvenez-vous des représentations de *Robin-des-Bois* à l'Odéon, quand la salle, partagée en deux camps, les classiques d'un côté et les romantiques de l'autre, retentissait chaque soir de cris d'enthousiasme et d'explosions ironiques !

La France nous fournirait bien d'autres exemples encore : ceux-ci suffisent. Les pays étrangers nous en offrent également, et nous les invoquons pour prouver que l'influence de la musique n'est pas une affaire de temps et de lieu, mais qu'elle est de tous les siècles comme de tous les climats. Les Italiens ne se sont consolés de la perte de leur liberté qu'en cherchant dans la musique les émotions nécessaires à leur organisation éminemment impressionnable. Ils ont renoncé à la vie politique ; ils ont, chose plus difficile, subi le joug de l'étranger ; ils ont pris le parti de laisser faire le gouvernement sans contrôler ses actes en aucune façon ; mais ils n'auraient pas renoncé à l'opéra. Si l'impresario ne tenait pas les promesses de son programme, si l'opéra nouveau ne faisait pas son apparition au jour dit, si la cantatrice en renom avait, comme il arrive parfois ailleurs, la fantaisie de ne pas chanter son rôle et de s'excuser sous prétexte d'indisposition, il y aurait des troubles sérieux à Milan, à Venise, à Rome, à Naples ; il y aurait peut-être une révolution. Aussi, l'autorité prend-elle, avant tout, les mesures propres à assurer le service régulier des théâtres lyriques. Le compositeur n'est pas obligé d'écrire une bonne partition, mais il faut que, sous peine de la prison, il la livre à l'époque convenue. Le chanteur n'est pas tenu d'avoir de la voix ; mais la fièvre seule, constatée par le médecin de la police, peut le dispenser de paraître dans son rôle. Le soin que prend l'autorité de tout ce qui touche au théâtre témoigne du degré d'importance attribué à l'art musical.

Ne sait-on pas jusqu'à quel point les Allemands poussent le zèle pour cet art? La musique est la première de leurs jouissances, le premier de leurs besoins. Ils se passeraient de tout plutôt que de symphonie et de chant choral. Au-dessus de l'exercice de leurs droits politiques, ils placent le droit de se réunir pour exécuter les chefs-d'œuvre des maîtres. Nous ne conseillerions pas au gouvernement le plus fort de tenter la suppression des festivals pour lesquels ils ont formé de vastes associations.

En parlant des livres, ces amis de tous les hommes et de tous les âges, Érasme a dit : « *Libri vocati, præsto sunt ; invocati, non ingerunt se ; jussi loquuntur ; injussi tacent; secundis in rebus moderantur, consolantur in afflictis; cum fortunâ mutantur variantur.* » Si nous n'avions que des lecteurs, nous ne commettrions pas l'impertinence de leur offrir la traduction de ce passage ; mais nous avons des lectrices, et c'est pour elles que nous ajouterons au texte d'Erasme cette version : « Appelle-t-on les livres? soudain ils se présentent. Ne les appelle-t-on pas? ils ne s'imposent point. Ils parlent si on l'ordonne, se taisent s'ils ne sont interrogés. Ils servent de modérateurs dans la prospérité, nous consolent dans l'adversité et ne changent pas avec la fortune. » Ces mots charmants s'appliquent merveilleusement à la musique ; elle aussi nous vient en aide dans les diverses situations de la vie et nous donne des sensations conformes à l'état de nos idées.

De tout ce qui précède, il nous semble résulter que les esprits vont plus que jamais se tourner vers la musique en France. Il est de l'intérêt autant que du devoir du gouvernement de seconder ce mouvement par toutes les mesures qui sont en son pouvoir. Quelles seront ces mesures? Les voici :

La création d'une chapelle et d'une musique particulière du chef de l'Etat où les artistes d'un mérite éminent trouveront des positions honorables.

Une large protection accordée aux théâtres lyriques, protection combinée avec le dégrèvement de certaines charges qui pèsent lourdement sur eux et qui neutralisent leurs éléments de prospérité.

Une impulsion intelligente donnée au développement de toutes les institutions qui ont pour but de populariser la connaissance des principes de l'art et l'étude de ses chefs-d'œuvre ; au Conservatoire de Paris, à ses succursales de la province, aux écoles secondaires.

Une part considérable faite à la musique dans toutes les fêtes nationales, dans toutes les réjouissances publiques, et cette part lui revient de droit, car elle en sera toujours l'ornement par excellence.

Ces choses et d'autres encore sont du ressort du gouvernement. Quant aux efforts particuliers qui atteignent à de si beaux résultats, et qui ont placé cette France, proclamée par J.-J. Rousseau incapable d'avoir jamais une école, à la tête de la civilisation musicale, ils n'ont besoin que d'être dirigés avec un peu plus d'ensemble. On ne sait pas encore assez, à Paris, ce qu'on peut obtenir de l'association. Il y aurait beaucoup à emprunter pour cela à l'Allemagne et même à l'Angleterre. Si, dans de certaines circonstances, et pour de grandes solennités artistiques, on réunissait les ressources qu'offre Paris pour l'exécution vocale et instrumentale, on réaliserait des prodiges d'effet qui ne sont pas soupçonnés.

Pour ce qui concerne l'instruction musicale populaire, on est entré dans une voie de progrès ; mais on est encore loin du point où des institutions anciennes et constamment perfectionnées ont amené la nation allemande. On a semé, il faut au grain le temps de germer ; plus tard on récoltera. Le temps viendra où la musique fera nécessairement partie de toute bonne éducation, où un homme, fût-il avocat, médecin, philosophe, militaire, industriel, ou simple ouvrier, rougira de ne pas pouvoir, au besoin, lire couramment une partie de chant ou jouer d'un instrument. C'est par l'enfance qu'il faut commencer la réforme pour qu'elle soit un jour complète et radicale ; c'est aux parents, dont la négligence serait désormais presque coupable, qu'est remis le soin de l'accomplir. Les maîtres ne manquent pas, il en est et de fort bons à tout prix. L'ignorance en fait de musique n'aurait plus d'excuse désormais.

Saluons donc l'ère musicale qui commence, et qui ne sera ni sans gloire pour la nation, ni sans profit moral ou matériel pour la masse des citoyens. E. F.

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Concours.

Voici le résultat des concours à huis clos jugés la semaine dernière dans les deux séances qui se sont tenues jeudi et vendredi.

Harpe, professeur, M. Prumier. Il n'y avait cette année qu'une seule concurrente, et c'est probablement pour cette raison que l'épreuve a eu lieu à huis clos au lieu d'être subie, comme à l'ordinaire, en séance publique. Au surplus, le jury a pensé que Mlle Coppée, qui l'année dernière avait obtenu le premier accessit, méritait cette fois un second prix.

Harmonie. 1er prix, M. Taite ; 2me prix, M. Borelli, tous deux élèves de feu Hippolyte Colet et Henri Reber ; 1er accessit, M. Deplace ; 2me accessit, M. Ol. Metra, tous deux élèves de M. Elwart. Ces diverses nominations ont été faites à l'unanimité par le jury.

Etudes de clavier. 1re mention, partagée entre Mlles Zolobodjean et Hesse, élèves de Mme Beaufour ; 2me mention, Mlle Thouvenel, élève de Mlle Jousselin.

Contrebasse, professeur, M. Chaft. 1er prix partagé entre MM. Paulin

et Tournier; 2me prix, M. Delafontaine; 1er accessit, M. Astruc; 2me accessit, M. Giraud.

Harmonie et accompagnement pratique. (*Classe des hommes.*) Pas de premier prix. 2me prix, M. Colin, élève de MM. Lecouppey et F. Bazin; 1er accessit, M. Viault, élève de M. F. Bazin; 2me accessit, M. Rèty, élève du même.

(*Classe des femmes.*) 1er prix, Mlle Zolobodjean, élève de Mme Dufresne; 2me prix, Mme Chassal, élève de Mme Dufresne; 1er accessit, Mlle Casselin, élève de M. Bienaimé; 2me accessit, Mlle Lehuédé, élève de Mme Dufresne.

Demain, lundi, les concours à huis clos continueront pour l'orgue, le contrepoint et la fugue; ils se termineront mardi par celui de solfége.

Jeudi, 29 juillet, premier concours public pour le piano; vendredi, violoncelle et violon; samedi, chant; lundi, 2 août, opéra comique; mardi, instruments à vent; mercredi, grand opéra; jeudi, tragédie et comédie.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, reprise de l'*Enfant prodigue*.

*** Lundi dernier, le *Juif errant* était annoncé, mais Chapuis, qui devait remplir le rôle de Léon, s'étant trouvé tout-à-coup indisposé, et Gueymard, qui, après avoir chanté trois fois la semaine précédente, avait cru pouvoir compter sur un jour de liberté, n'étant pas à Paris, il y eut nécessité de faire relâche. Du reste, le *Juif errant* et Gueymard ont pris vendredi une brillante revanche. Massol, ainsi que Mmes Tedesco et La Grua n'ont jamais fait preuve de plus de talent, ni mérité plus de bravos. Pour être juste, il faudrait nommer tous les artistes chantants et dansants qui concourent à l'exécution de ce grand et bel ouvrage.

*** Mercredi, *Guillaume Tell*, chanté par Gueymard, Morelli et Mme Laborde, avait encore attiré la foule.

*** Mathieu, le jeune et brillant ténor, est engagé; on annonce son début, ou plutôt sa rentrée dans *Lucie de Lammermoor* pour mercredi prochain.

*** Plusieurs journaux ont annoncé l'engagement de la charmante Caroline Duprez à l'Opéra-Comique; nous en féliciterions bien sincèrement le théâtre et l'actrice, mais jusqu'ici l'engagement dont on parle n'est pas signé.

*** La *Croix de Marie*, le nouvel opéra, a été joué quatre fois la semaine dernière: lundi, mercredi, vendredi et samedi. Désormais il sera donné les mardi, jeudi et samedi de la semaine.

*** L'opéra de *Madelon*, de F. Bazin, qui avait été interrompu par la maladie de Mlle Lefebvre, a repris cette semaine le cours de ses représentations, le rôle principal a été joué par Mlle Talmon avec beaucoup de talent et de succès, surtout dans les représentations qui ont suivi celle de dimanche.

*** L'Alboni a donné son second concert à New-York, le mercredi 30 juin. Il y avait beaucoup de monde, quoique la salle (*Metropolitan Hall*) ne fût pas tout-à-fait remplie. La chaleur était accablante. L'un des morceaux les plus applaudis a été le rondo final de *Cenerentola*.

*** Le jeune Paul Jullien donnait le même jour son premier concert, et y justifiait sa renommée de violoniste précoce.

*** Aujourd'hui dimanche, 25 juillet, une messe en musique de M. Laurent de Rillé, sera exécutée dans l'église de Saint-Eustache, sous la direction de M. Burand, maître de chapelle de cette paroisse. Elle sera chantée par les sociétés chorales de Paris, réunies au nombre de 300 voix, et accompagnées par les musiques de la garde républicaine et du Gymnase militaire dirigé par M. Paulus.

*** Une grande solennité musicale se prépare à Lyon et s'y célébrera vers le 15 août prochain, dans la cour du palais Saint-Pierre. Il s'agit de l'exécution grandiose de plusieurs fragments de la messe composée par Adolphe Adam et autres morceaux, qui seront exécutés par la musique militaire, sous la direction de M. Georges Hainl. M. le préfet du Rhône et le général Castellane ont accordé toutes les autorisations nécessaires pour cette fête, qui sera donnée au profit de l'Association des artistes musiciens.

*** Emile Prudent est de retour à Paris. Rien n'est encore décidé sur le voyage qu'on le presse de faire en Amérique.

*** Henri Panofka a quitté Londres pour Paris, sa seconde patrie. Il se propose d'y continuer l'application de sa méthode de chant, dont l'excellence est établie par des succès constants.

*** Joachim, le jeune et habile violoniste, est aussi à Paris depuis quelques jours.

*** Le *Te Deum* exécuté l'autre samedi à Saint-Thomas-d'Aquin par M. Hocmelle, organiste de cette paroisse, a répondu à l'attente de tous ceux qui connaissent le talent éprouvé de ce jeune et intéressant artiste. On a surtout remarqué l'introduction, le *Judex*, la fugue dans, lesquels M. Hocmelle a produit de beaux effets, offrant le double mérite de l'idée et de l'exécution. Comme contraste au style grand et sévère, il avait introduit la charmante *Pavane* du XVe siècle, qu'il a travaillée de manière à s'approprier son emprunt, en y mêlant la voix humaine et d'autres combinaisons que les ressources de l'instrument favorisent.

*** Le succès du *Val d'Andorre*, à Bordeaux, et celui de la jeune artiste qui a débuté par le charmant rôle de Rose-de-Mai, vont en augmentant de jour en jour. Mlle Esther Danhauser a montré dans ce rôle une voix souple et bien posée, beaucoup de sentiment, de méthode et d'intelligence de la scène. Ce sont des garanties pour l'avenir.

*** Un nouveau journal de musique vient de paraître en Italie, sous le titre de *Gazzetta musicale di Napoli*. Il se publie le samedi de chaque semaine.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 20 juillet. — En attendant que les bruits de retraite directoriale se confirment ou se démentent, le théâtre de Sa Majesté s'est signalé par une des plus belles soirées dont les amateurs gardent souvenance. L'*Otello* de Rossini s'est présenté avec Mme Lagrange pour Desdemona, Bettini pour le Moro farouche, De Bassini pour Iago, Calzolari pour Roderigo et Lablache pour Elmiro. Bettini, comme on devait s'y attendre, a pleinement réussi dans les passages de force. C'est le *tenore robusto* par excellence. De Bassini ne lui est pas demeuré inférieur dans le fameux duo du second acte. Mme Lagrange aussi mérite de grands éloges. Calzolari est excellent et Lablache toujours admirable. Le nouveaux ballet, *Zélie*, terminait le spectacle et retenait tous les spectateurs par l'attrait de ses magnificences. — Au théâtre de Covent-Garden, le *Prophète* continue d'être en possession de la vogue, et Mlle Grisi de grandir dans le rôle de Fidès. Le *Faust*, de Spohr, représenté en présence de l'auteur, qui conduisait l'orchestre, a été reçu avec grande faveur; Ronconi, Formes, Tamberlik, Mmes Castellan et Anna Zerr en remplissent les principaux rôles d'une façon tout à fait supérieure. L'orchestre et les chœurs font merveille.

*** *Munich*, 17 juillet. — Samedi dernier, on a joué pour la première fois en cette ville le *Trésor supposé*, d'Hoffmann et Méhul, ouvrage qui remonte à 1796 et fut un des premiers essais du célèbre compositeur. Le public l'a reçu avec une faveur qui se maintient, car on l'a exécuté trois fois depuis la première, et les nombreux spectateurs se sont toujours montrés fort satisfaits. — Le clergé catholique de Bavière vient de perdre son doyen, M. Jean-Baptiste Weigl, conseiller ecclésiastique, chanoine et official du diocèse de Ratisbonne, mort à l'âge de quatre vingt-seize ans. Il était célèbre à la fois comme théologien, mathématicien et compositeur de musique sacrée. Parmi les partitions manuscrites et inédites qu'il a laissées, on a trouvé celle d'un *Requiem*, qui sera exécuté dans la cathédrale de Ratisbonne, aux funérailles de son auteur. — La mort vient aussi d'enlever un de nos dilettanti les plus distingués, M. le baron Louis-Joseph de Priuli, premier chambellan du roi, et qui, pendant trente-deux années consécutives avait été intendant du théâtre royal italien de Munich. Il était âgé de quatre-vingt-un ans.

*** *Berlin*. — Les représentations de Roger attirent toujours la foule, en dépit de la chaleur tropicale qui nous accable depuis quelques jours. La *Dame Blanche* et les *Huguenots* ont été de nouveau pour lui l'occasion des plus brillants succès. Aux rôles de son ancien répertoire, le célèbre ténor doit ajouter ceux d'Eléazar, dans la *Juive*; d'Edgar, dans *Lucie*, et de Fernand, dans la *Favorite*

*** *Vienne*. — Le monde musical a célébré, le 4 juillet, l'anniversaire de la naissance de Gluck. Il y a quelques années on a restauré le monument qu'on avait érigé au célèbre compositeur dans le cimetière de Mazleindorf. Une petite table de marbre, scellée dans la maçonnerie de l'ancien monument, portait l'inscription suivante: « Cy-gît un brave et loyal Allemand, un zélé chrétien, un fidèle époux, le chevalier Christophe Gluck, un grand maître du sublime art musical. Il mourut le 15 novembre 1787. »

*** *Hambourg*. — Jenny Lind (Mme Goldschmidt) vient de partir pour les eaux de Scheveningen, en Hollande. — Pischek a commencé ses représentations par: *Une nuit à Grenade*.

*** *Brunswick*. — Notre festival a eu lieu le 1er et le 4 juillet: on y a exécuté entre autre, l'*Elie*, de Mendelssohn, et la 9e symphonie de Beethoven.

*** *Varsovie*. — M. Dobrzynski, qui s'est fait connaître par quelques compositions estimables, a été nommé chef d'orchestre du Théâtre-Impérial.

Le gérant: ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

LE JUIF ERRANT

BALLADE POUR VOIX DE BASSE,

Paroles de M. le chevalier CHATELAIN,

Musique de

A. PANSERON

Chevalier de la Légion-d'Honneur, professeur au Conservatoire.

Prix: 4 fr. 50. — La même pour baryton, 4 fr. 50.

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, RUE RICHELIEU,

MORCEAUX POUR LE PIANO A QUATRE MAINS

Auber. Valse des Etudiants, du *Lac des Fées*, arrangée par H. Herz . . . . . 6 »
Berlioz. Op. 120. Grande fantaisie sur le *Domino noir*. . . . . 9 »
— Op. 125. Grande fantaisie sur le *Lac des Fées*. . . . . 9 »
— Op. 132. Souvenirs de *Zanetta*. . . . 9 »
— Op. 136. Grande fantaisie sur les *Diamants de la Couronne*. . . . . 9 »
— Op. 139. Duo sur le *Duc d'Olonne*. . 9 »
— Op. 140. Grand duo sur le *Stabat* de Rossini. . . . . 9 »
— Op. 148. Grand duo sur la *Part du Diable*. . . . . 9 »
— Op. 159. Grand duo sur *Moïse*. . . . 9 »
— Op. 173. Fant. sur des motifs de Rossini. 9 »
Beyer. Mosaïque sur les *Diamants de la Couronne*. . . . . 6 »
Burgmuller (Frédéric). *Les Fleurs mélodiques*, 12 morceaux faciles et brillants, arrangés à 4 mains par Farrenc. 4 suites, chaque. . . . . 10 »
Chaque numéro séparément. 4 50
— *Les Étincelles*, 12 morceaux faciles et brillants, arrangés à 4 mains par Decourcelle. 4 suites, chaque. . . . 12 »
Chaque numéro séparément. . . . . 6 »
Blumenthal. Chant national des Croates. . 6 »
Chopin. Grand duo sur *Robert-le-Diable*. 9 »
— Op. 1. Rondo. 7 50
— Op. 3. Polonaise brillante. 7 50
— Scherzo et Marche funèbre de la sonate op. 35, arrangés à 4 mains par Fontana. 7 50
— Op. 43. Tarentelle, arrangée à 4 mains par Czerny. 7 50
Croisez. Op. 21. Petit souvenir de la *Part du Diable*. . . . . 6 »
— Op 24. Petite fantais. facile sur la *Sirène*. 5 »
— Duo enfantin sur *Robert Bruce*. . . . 6 »
— Troisième duo enfantin sur *Haydée*. . 6 »
— Op. 46. Duo facile sur le *Val d'Andorre*. 6 »
— Op. 48. Fantaisie sur la *Fée aux Roses*. 6 »
— Fantaisie sur *Zerline*. . . . . 5 »
Doehler. Deux études. 7 50
— Le Zingaro, mélodie espagnole. 7 50
— Le Bohémien. 7 50
— L'Hidalgo. 7 50
— Le Tournoi. 7 50
— Op. 39. Tarentelle . . . . . 9 »
Decourcelle (M.). Op. 28. Fantaisie sur la *Dame de Pique*. . . . . 9 »
— Op. 29. Fantaisie sur *Zerline*. 7 50
Duvernoy. (J.-B.). Op. 87. Fantaisie sur le *Domino noir*. 7 50
— Op. 136. Fantaisie facile sur la *Sirène*. 6 »
— Op. 149. Petite fant. sur la *Barcarolle*. 6 »
— Op. 156. Deux petites fantaisies sur des motifs de Bellini, 2 suites :
N° 1. La Somnambule. . . . . 6 »
2. Les Puritains. . . . . 6 »
— Op. 161. Fantaisie sur la marche des *Mousquetaires de la Reine*. . . . . 6 »
— Op. 167. Marche de *Robert Bruce*. . . 6 »
— Op. 171. Petite fantaisie sur le *Pré aux Clercs* . . . . . 5 »
— Op. 172. Petite fantaisie sur la *Muette de Portici*. . . . . 5 »
— Op. 173. Marche de *Guillaume Tell*. . 5 »
— Op. 179. Petite fantaisie sur *Haydée*. . 5 »
— Op. 194. Petite fantaisie sur l'*Enfant prodigue*. . . . . 5 »
Fessy. Galop favori de la *Fille du Danube*. . 6 »
Goetschy. Op. 7. Air favori d'*Actéon*. . . . 5 »
— Op. 10. Air favori de l'*Ambassadrice*. . 6 »
— Op. 13. Deux rondos-valses sur le *Domino noir*. 7 50
— Op. 21. Deux rondos faciles sur le *Lac des Fées*. 2 suites, chaque. . . . . 5 »
— Op. 34. Duo brillant et facile sur *Zonetta* 6 »
— Op. 35. Cavatine et ballade de *Zanetta*, doigtées facilement. . . . . 5 »
— *Les Soirées musicales* de Rossini, transcrites pour le piano, à 4 mains, et doigtées facilement. 3 suites, chaque . 7 50
Henselt et **Moschelès.** Rapsodie et valse de Varsovie. 7 50
Herz (H.). Op. 50. Grandes variations sur la marche favorite de *Guillaume Tell*. . 9 »
— Op. 70. Variations concertantes sur le *Philtre*. . . . . 9 »
— Op. 71. Récréations musicales. Collection de 24 airs variés, rondos et fantaisies sur des thèmes choisis parmi les plus beaux airs nationaux et les motifs favoris des compositeurs célèbres, arrangés à quatre mains par Henri Lemoine, 6 suites, chaque. . . 9 »
Herz (H.). Op. 76. Variations brillantes sur le *Pré aux Clercs*, arrangées par Hall. 12 »
— Op. 111. Grande fantaisie sur la *Romanesca*, arrangée par R. Wagner. . . 9 »
Herz. (J.). Op. 21. Cinq airs de ballet de *Robert le Diable*, arrangés en rondo, chaque. 7 50
— Op. 22. Trois chœurs de *Robert le Diable*, arrangés en rondos brillants, chaque. 7 50
— Op. 29. Quatre airs de ballet des *Huguenots*, arrangés à quatre mains par Ch. Schwencke, chaque. 7 50
— Op. 39. Trois airs de ballet de *Charles VI*, chaque. 9
— Op. 51. La Coquette, valse brillante. . 9 »
Hunten (F.). Op. 82 *bis*. Deux rondos faciles, sur des motifs des *Huguenots*, arrangés à quatre mains, par C. Schunke :
1. Cavatine du Page . . . . . 6 »
2. Ronde des Bohémiens. . . . . 6 »
— Nouvelles récréations musicales très-faciles, divisées en 4 suit., chaque. . . 6 »
— Quatre airs de ballet de la *Favorite* :
1. Chœur dansé. — 2. Pas de truis. — 3. Pas de six. — 4. L'Espagnole. Chaque. . 6 »
— Op. 40. Variations brillantes sur la marche favorite de *Guillaume Tell*. . . 9 »
— Op. 174. Fantaisie sur *Giralda*. . . . 7 50
Le Carpentier. Op. 32. 1er divertissement sur le *Lac des Fées*. . . . . 6 »
— Op. 24. Trois bagatelles sur des motifs de l'*Eclair* trois suites, chaque. . . 5 »
— Op 25. Trois bagatelles sur des motifs des *Huguenots*, trois suites, chaque. 5 »
— Op. 43. Quatre divertissements sur des motifs de la *Favorite*, quatre suites, chaque. . . . . 6 »
— Divertissement sur des motifs de *Guido et Ginevra*. . . . . 6 »
— Divertissement sur des motifs des *Treize*. 6 »
— Divertissement sur des motifs du *Sherif*. 6 »
— Divertissement sur le *Guitarrero*. . . . 6 »
— Divertissements et variations sur des motifs de la *Reine de Chypre*, deux suites, chaque. . . . . 6 »
— Divertissement sur *Charles VI*. . . . 6 »
— Op. 141. Fantaisie sur le *Prophète*. . 7 50
Lemoine (H.). Galop favori de *Gustave ou le bal masqué*. . . . . 6 »
— Polonaise, favorite de l'opéra *I Puritani*. . . . . 6 »
Mendelssohn-Bartholdy. Op. 56. Troisième symphonie, arrangée à 4 mains par l'auteur. . . . . 18 »
— Op. 83 *bis*. Andante et variations . . . 9 »
Moschelès. Op. 112. Grande sonate symphonique. . . . . 24 »
Onslow (G.). Op. 7. Grand duo. . . . . 9 »
— Op. 22. Grande sonate. . . . . 12 »
Osborne. Souvenir de la *Juive*. 7 50
— Op. 18. Duo brill. sur l'opéra *I Puritani*. . . . . 9 »
— Op. 41. Duo brill. sur des thèmes d'Auber. 9 »
— Duo brillant sur le *Barbier de Séville*. 10 »
Rosellen. Op. 36. Fantaisie sur la *Favorite*. 9 »
— Op. 46. Fant. sur la *Reine de Chypre*. 9 »
— Op. 54. L'Aérienne, valse. 7 50
— Op. 56. Fantaisie sur *Charles VI* . . 9 »
— Op. 71. Fantaisie sur la *Juive*. . . . 9 »
— Op. 82 *bis*. Premier trio, arrangé pour le piano, à 4 mains, par l'auteur. . . 12 »
— Op. 86. Fantaisie sur les *Mousquetaires*. 9 »
— Op. 96 Id. sur l'*Eclair*. . . . . 9 »
— Op. 102. Id. sur *Robert le Diable*. . . 9 »
— Op. 107. Id. sur les *Huguenots*. . . . 9 »
— Op. 108. Fantaisie de concert sur *Marguerite d'Anjou* de Meyerbeer. . . . 9 »
— Op. 111. Fantaisie brillante sur le *Val d'Andorre*. . . . . 9 »
— Op. 114. Grande fantaisie sur le *Prophète*. . . . . 9 »
— Op. 119. Fantaisie élégante sur la *Fée aux Roses*. . . . . 9 »
— Op. 124. Grand duo sur la *Favorite*. 9 »
Rosenhain. Trois petits duos à 4 mains, ch. 5 »
— Grande fantaisie dramatique sur la *Reine de Chypre*. . . . . 9 »
Rossini. Deux pas redoublés et une marche, 3 suites, chaque . . . . . 6 »
— L'Orgie, air de ballet de *Robert Bruce*. 6 »
Thalberg (S.) Op 1. Fantaisie sur *Euriante* 9 »
— Op. 10. Grande fantaisie sur *I Montecchi et Capuletti* . . . . . 10 »
— Op. 19. 2e caprice, arrangé par Bénédict 9 »
— O . 31. Scherzo. . . . . 9 »
— Op. 32. Andante, arrangé par Bénédict. 7 50
— Op. 33. Grande fantaisie sur la prière de *Moïse*, arrangée par Bénédict . . . 10 »
— Op. 36. Etude en *la* mineur 7 50
— Op. 39. Souvenir de Beethoven, arrangé par Czerny . . . . . 10 »
— Op. 40 Fantaisie sur la *Donna del Lago*. 9 »
— Op 41. Trois romances sans paroles arrangées par Czerny 7 50
— Op. 42. Grande fantaisie sur la sérénade et le menuet de *Don Juan*, arrangée par Czerny . . . . . 10 »
— Op. 43. Deuxième fantaisie sur les *Huguenots*. . . . . 12 »
— Op. 45. Thème et étude en *la* mineur, arrangés par Czerny 7 50
— Op. 47. Valses brillantes. . . . . 9 »
— Op. 48. Grand caprice sur *Charles VI*. 9 »
— Op. 49. Grande fantaisie sur *Beatrice di Tenda* . . . . . 12 »
— Op. 51. Grande fantaisie sur *Sémiramide*. . . . . 12 »
— Op. 52. Grande fantaisie sur la tarentelle de la *Muette de Portici*, arrangée par Czerny. . . . . 10 »
— Op. 54 Grand duo sur *Sémiramide*. . 10 »
— Op. 61. Mélodies styriennes, arrangées à 4 mains par Ed. Wolff . . . . . 10 »
— *La Romanesca* . . . . . 5 »
— *Mosè* : Mi manca la voce. . . . . 5 »
— *Felice Donzetta*, romance de Dessauer. 6 »
— Romance sans paroles . . . . . 6 »
— Adagio et rondo, tiré du 5e concerto. . 9 »
— Romance variée, arrangée par Czerny 5 »
Wolff. (Ed.) Op 26. Grand duo brillant . . 9 »
— Op. 56. Grand duo sur les *Diamants de la Couronne* . . . . . 9 »
— Op. 57. Grand duo sur la *Favorite* . 9 »
— Op 59 Grand duo sur le *Guitarrero* . 9 »
— Op. 67. Grand duo sur la *Favorite*. . 9 »
— Op. 72. Grand duo sur les *Soirées musicales* de Rossini . . . . . 9 »
— Op. 74. Grand duo sur la *Reine de Chypre* . . . . . 9 »
— Op. 74 *bis*. Grand duo sur *Robert le Diable* . . . . . 9 »
— Op. 75. Grand duo sur les *Huguenots*. 9 »
— Op. 79. Grand duo sur *Guido et Ginevra* . . . . . 9 »
— Op. 80. Grand duo sur la *Juive* . . . 9 »
— Op. 85. Souvenir de la *Part du diable*, fantaisie élégante et facile . . . . . 9 »
— Op. 86. Grand duo sur *Charles VI* . . 10 »
— Op. 88. Grande valse de *Charles VI* . 7 50
— Op. 104. Réminiscence de la *Sirène*, duo brillant. . . . . 9 »
— Op. 107. Duo sur les motifs du *Lazarrone* . . . . . 9 »
— Op 115. Réminiscence de la *Barcarolle*, fantaisie brillante . . . . . 9 »
— Op 122. Les *Deux Amies*, recueil de morceaux faciles à l'usage des pensionnats, divisé en 12 livraisons chaque . 6 »
— Op. 129. Grand duo sur les *Mousquetaires de la Reine*. . . . . 9 »
— Op. 141. Réminiscence de *Sultana*, duo brillant. . . . . 9 »
— Op. 143. Réminiscence de *Robert Bruce*, duo brillant. . . . . 9 »
— Op. 146. Duo brillant sur l'*Éclair* . . 9 »
— Op. 147. Les Jeunes Pensionnaires, six duos faciles sur des motifs d'opéras d'Auber Hérold et Rossini, 6 suites, ch. 6 »
— Op. 149. Duo sur *Marie Thérèse* . . . 7 »
— Op. 153. Réminiscence de *Haydée*. . . 9 »
— Op. 156. Souvenir du *Val d'Andorre*. 9 »
— Op. 158. Réminiscence du *Prophète* . 9 »
— Op. 162. Souvenir de la *Fée aux Roses* 9 »
— Op. 163. Duo brillant sur *l'Enfant Prodigue*. . . . . 9 »
— Grand duo sur les motifs de *Don Juan*. 9 »
— Arrangements des 4 airs de ballet du *Prophète*, 4 suites, chaque . . . . 9 »
— Arrangement de la Marche du Sacre, du *Prophète* . . . . . 9 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 31. | 1er Août 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 191, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — La musique de la tragédie, du drame et de la comédie. — Conservatoire national de musique et de déclamation, concours à huis clos et concours publics. — Des neumes employées à la notation du plain-chant (2e article), par **Adrien de la Fage.** — Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

LA MUSIQUE DE LA TRAGÉDIE, DU DRAME ET DE LA COMÉDIE.

Plusieurs compositeurs, parmi lesquels il en est d'habiles et d'illustres, ont associé leur muse à celle de quelque grand poëte ancien ou moderne pour ajouter un intérêt musical à l'intérêt littéraire de tragédies ou de drames qui semblaient comporter l'adjonction de cet accessoire. Toutes les fois que le fait s'est produit, les amateurs ont crié à la découverte, au miracle. A les en croire, ces compositeurs avaient retrouvé la clef de la musique des Grecs ; le chœur antique était ressuscité ! Le public, s'en rapportant aux lumières des amateurs, était convaincu que ce qu'on lui faisait entendre venait réellement d'Athènes ou de Sparte. Le tout est d'avoir la foi, dira-t-on ; la couleur locale existe réellement pour ceux qui croient la voir. Mais si l'on raisonnait ainsi, il n'y aurait plus rien de vrai, rien de faux. Avant de dire que la musique des anciens était retrouvée, il aurait fallu établir en quoi elle consistait. On ne le fit pas, sans doute à cause de l'impossibilité de tomber d'accord sur ce premier point, que n'ont pu éclaircir les interminables discussions des érudits. Quoi qu'il en soit, l'intervention de la musique dans la tragédie et dans le drame, chez les modernes, n'est pas d'aussi récente origine qu'on le croit communément. Il y avait longtemps qu'on avait fait en Allemagne des essais de ce genre, quand s'en avisa la France. Nous trouvons dans un petit bouquin bien oublié d'assez curieux détails sur ces essais. On y voit ce qui suit :

Jean Adam Scheibe, maître de chapelle de l'Opéra allemand de Hambourg, avantageusement connu comme compositeur et comme écrivain, fit, en 1736, une découverte qui aurait pu contribuer aux progrès de l'art théâtral, si l'on en eût plus généralement apprécié l'importance et si les musiciens se fussent entendus avec les poëtes pour unir plus intimement qu'on ne l'avait fait précédemment les deux arts qui avaient tant de rapports naturels. L'orchestre, tenant en quelque sorte dans nos spectacles la place du chœur des anciens, Scheibe en conclut que chaque tragédie exigeait un genre particulier d'accompagnement pour être en harmonie avec les impressions des spectateurs. Non-seulement il composa des symphonies adaptées aux pièces de *Polyeucte* et de *Mithridate*, que Mme Neuber fit représenter avec un grand succès sur son théâtre ; mais il donna dans une feuille périodique qu'il publiait sous le titre du *Musicien critique*, des préceptes à l'usage du musicien qui voudrait entrer dans cette nouvelle voie du domaine de l'art : « Toutes les symphonies faites pour des tragédies (c'est ainsi que parle Scheibe) doivent être pompeuses ou vives et remplies de sentiment : voilà la règle générale ; mais il en est de particulières : ainsi, le compositeur doit tenir compte du sujet de la pièce et du caractère des personnages ; cela est fort important. Chez les héros de tragédie, nous remarquons tantôt une vertu, tantôt une autre. Qu'on mette Polyeucte en présence de Brutus, Alzire en regard de Mahomet, et l'on verra que la même musique ne leur convient pas. Une tragédie où la religion et la piété sont les mobiles qui déterminent les actions du héros, exige une musique empreinte d'un caractère grave et religieux ; mais, quand les passions qui l'animent sont la valeur, la magnanimité, le dévoûment, la musique doit prendre des allures beaucoup plus vives. Caton, Brutus, Mithridate, appartiennent aux héros de cette dernière espèce.

» Voici pour la tragédie ; parlons maintenant de la comédie. La symphonie qui s'adapte à ce genre de pièce diffère essentiellement de celle qui convient à l'autre. Elle affecte des formes plus libres ; elle est plus légère et peut descendre parfois jusqu'au style badin ; mais il faut également qu'elle s'accorde toujours avec le ton de la pièce. Selon que la comédie est sérieuse, tendre ou badine, la symphonie doit l'être aussi. Par exemple, la symphonie de l'*Avare* ou du *Malade imaginaire* ne conviendrait pas à l'*Irrésolu* et au *Distrait*. Les premières doivent être gaies, bouffonnes même ; les autres, sérieuses et soutenues.

» L'ouverture présente l'idée générale de la pièce ; mais, comme elle précède immédiatement le premier acte, il faut qu'elle s'accorde surtout avec celui-ci. Les symphonies des entr'actes, dépendant également et de la fin d'un acte et du commencement d'un autre, auront deux caractères participant de celui des deux parties qu'elles servent à relier. Cela n'a lieu toutefois que lorsque les situations des deux actes offrent des oppositions ; autrement, il y aura unité dans le style du morceau, qui, dans tous les cas, durera assez longtemps pour donner aux acteurs le temps de se disposer à reparaître. Quant à la symphonie de la fin, elle sera exactement d'accord avec le dénoûment, pour que l'impression produite sur le spectateur soit plus vive. Qu'y a-t-il de plus ridicule que de jouer une symphonie bouffonne après que le héros a perdu la vie par suite d'une catastrophe émouvante ; et quand une comédie se termine gaiement, quoi de plus absurde que d'entendre une symphonie touchante ? »

Plusieurs compositeurs estimés, contemporains de Scheibe, mirent la main à l'œuvre pour donner des modèles du nouveau genre de symphonie dont l'auteur du *Musicien critique* avait posé les règles. Hertel fit des entr'actes pour des tragédies allemandes ; Agricola en composa pour la *Sémiramis* de Voltaire. Beaucoup de jeunes artistes entrèrent dans la même voie. Il serait trop long d'en dresser le catalogue.

Il n'y a rien que de fort rationnel dans ce que dit Scheibe, de la manière dont le plan des symphonies destinées aux tragédies et aux comédies doit être conçu. Par principe, par tradition ou par le seul effet de l'instinct, les maîtres allemands qui ont prêté aux œuvres littéraires l'appui de leur talent ou de leur génie, se sont conformés aux règles de cette poétique. Parmi ceux qui, de nos jours, sont parvenus au plus haut point de perfection dans ce genre, il suffira de citer Beethoven dans *Egmont*, et Meyerbeer dans *Struensée*. En esquissant le programme qu'il proposait aux compositeurs de son temps, comme un résumé des principes fondamentaux sur lesquels devraient reposer leurs symphonies dramatiques, Scheibe n'a pas prévu que l'auteur de l'ouverture et des entr'actes de *Struensée* irait au-delà de la perfection qu'il avait conçue. C'est ce qui arrive toutes les fois qu'un artiste de génie se mêle d'appliquer la règle posée par un théoricien.

Les exemples de la participation de la musique au spectacle de la tragédie et de la comédie sont infiniment plus rares en France qu'en Allemagne. Dans ce dernier pays, la musique ne gâte jamais rien. Elle s'accommode à tout, au contraire, et passe pour ajouter au charme des meilleures choses auxquelles on l'associe. La littérature ne se trouve nullement déshonorée d'invoquer son concours. Essayez de persuader à des Berlinois ou à des Viennois qu'une belle symphonie est un fâcheux voisinage pour de beaux vers! En France la poésie est plus altière; l'obligation de partager l'attention de la foule l'humilie; elle la veut tout entière, et ce n'est que par exception qu'elle a permis à sa sœur la musique de marcher à ses côtés.

La Comédie-Française a conservé les traditions du temps où un philosophe, mauvais prophète assurément, soutenait que jamais les Français n'auraient de musique. En vain quelques réformes ont-elles été opérées par le chef d'orchestre actuel du théâtre de la rue Richelieu, en vue de relever la musique de l'état d'abaissement où de temps immémorial on la maintenait obstinément; cet art n'y a pas encore une position digne de lui, digne de la nation qui a la juste prétention d'exceller dans tous ses produits. Voyez ce qui se passe encore dans tous les théâtres où l'on joue les pièces du répertoire de la Comédie-Française, et où l'on se pique d'observer les usages traditionnels. Les entr'actes sont remplis par des fragments de quatuors d'Haydn et de Mozart, que des exécutants maladroits défigurent à plaisir. Le rideau se lève sans attendre la fin du morceau; les comédiens paraissent, et le chef de pupitre, se conformant à la règle établie, frappe de l'archet sa lanterne de fer-blanc pour interrompre ses partenaires. Ceux-ci n'ont pas le droit d'achever la phrase commencée; une note de plus leur serait imputée à crime. Quand la poésie prend la parole, la musique, non plus sa sœur, mais son esclave, doit se taire. Y a-t-il quelque chose de plus contraire au bon sens, de plus absurde, de plus révoltant que cette façon d'agir? Si l'on demande pourquoi MM. les comédiens font jouer à la musique ce rôle ridicule; si l'on fait observer qu'il vaudrait infiniment mieux supprimer toute musique que d'en avoir de cette sorte, les gens que la chose concerne vous répondent que le lever du rideau doit nécessairement être précédé de quelques accords; qu'il régnerait sans cela un froid glacial sur l'ensemble de la représentation. Mauvaise raison dont ne peut se contenter la dignité de l'art, ce qui n'empêcherait pas les étrangers, disposés à apprécier sur cet échantillon l'état du goût musical en France, d'accuser le peuple qui souffre de pareilles monstruosités, de n'avoir pas d'oreilles.

Qu'y aurait-il à faire pour apporter un remède radical au mal que nous prenons la liberté de qualifier de scandale artistique, dussent s'indigner les poëtes et les comédiens à cheval sur leurs traditions et priviléges? Le voici. Toute tragédie nouvelle, quand par hasard il en surgit, tout drame et toute comédie aurait pour accessoires obligés une ouverture et des entr'actes composés ou arrangés *ad hoc* et se présentant sous une forme convenable. Pour les pièces de l'ancien répertoire, on confierait à quelques uns des lauréats de l'Institut, revenus d'Italie, et tandis qu'ils attendent encore le premier poëme objet de leurs vœux, le soin de leur donner cet ajustement musical, en leur recommandant d'être très-réservés dans leurs développements, de s'en tenir au strict nécessaire. Pour certaines de ces pièces, et afin d'en faire pour le public une sorte d'étude archéologique complète, il serait curieux d'y joindre des fragments de compositeurs contemporains des poëtes; mais ce ne serait pas une nécessité, car la musique a cela de beau que lorsqu'elle exprime des passions ou des sentiments, elle est de tous les temps et de tous les pays.

Que les auteurs dramatiques ne prennent pas ombrage de notre proposition. Il ne s'agit nullement d'empiéter sur les droits de la poésie. Nous voulons qu'on respecte les limites naturelles des genres, et nous serions les premiers à trouver ridicule qu'on donnât à la musique des tragédies et des comédies une importance qui parût vouloir contrebalancer celle de l'œuvre littéraire. Ce que nous demandons, c'est qu'au lieu de mettre l'oreille des spectateurs au supplice, les symphonies d'entr'actes soient faites de manière à leur causer des impressions agréables et toujours en rapport, ainsi que le voulait Scheibe, avec le sujet de la pièce. Nous sommes persuadé que les progrès naturels du goût aboutiront nécessairement un jour au but que nous indiquons, et qu'on s'étonnera que la musique actuelle des spectacles littéraires ait été si longtemps supportée, de même qu'on s'étonne que les héros de la Grèce et de Rome aient été représentés, à la grande satisfaction des amateurs, sous les habits des marquis de la cour de Versailles.

E. F.

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Concours à huis clos et concours publics.

Les concours à huis clos ont continué lundi et mardi. Lundi, c'étaient d'abord les élèves de la classe d'orgue, dont M. Benoist est professeur, qui se livraient bataille entre eux; et relativement à leur nombre total, celui des vainqueurs a été grand. Deux premiers prix ont été obtenus, l'un par M. Jules Cohen, l'autre par M. Franck 2e. Un second prix a été décerné à M. Vast, un premier accessit à M. Lecoq, et un troisième (il n'y en a pas eu de second) à M. Delaruelle.

Ensuite le jury a procédé au jugement du concours de contrepoint et de fugue. Le premier prix a été remporté par M. Deneaux, élève de M. Adolphe Adam; le second, par M. Lecocq, élève de M. Halévy; le premier accessit, par M. Demerssemann, élève de M. Leborne; le second, par M. Vast, élève de M. Adolphe Adam, et le troisième par M. Jules Cohen, élève de M. Halévy.

Le lendemain mardi, c'était le concours de solfége, un peu moins effrayant cette année que les années précédentes, grâce au nouveau règlement qui limite à quinze ans l'âge des concurrents et concurrentes, sauf les rares exceptions, dont le comité des études musicales est le souverain juge. Cette année donc, au lieu des vingt-deux élèves du sexe masculin et des soixante-deux du sexe féminin qui l'année dernière entraient en lice, il n'y avait que treize hommes et quarante-deux femmes; total cinquante-cinq, et non plus quatre-vingt-quatre! Mais on conviendra que ce chiffre de cinquante-cinq est encore assez agréable pour le jury, qui, cinquante-cinq fois de suite, entend chanter la même leçon et répéter à peu près le même protocole de questions et de réponses. Ce ne sont pourtant que les roses du métier. Le moment de peine et de véritable angoisse pour le jury, c'est celui où il faut juger, prononcer, distinguer entre tant de petits mérites, qui souvent ne diffèrent pas de l'épaisseur d'un cheveu! Le solfége a quelque chose de positif et de mathématique; on ne s'y sauve pas par le sentiment, l'impression, l'élégance. On lit ou on ne lit pas; on répond bien, on répond mal ou pas du tout. Donnez une addition à faire à vingt élèves. S'il s'en trouve dix qui la fassent également juste, quelle nuance établirez-vous entre eux? De même pour le solfége. Encore lorsqu'il n'y a que treize mérites à juger et à récompenser, comme cette année dans les classes d'hommes, il est possible d'en venir à bout et d'être juste envers tout le monde; mais lorsqu'il y en a quarante-deux comme dans les classes des femmes, et que l'on n'a que six nominations à leur

partager, l'embarras devient inextricable. Aussi le jury a-t-il pensé, à l'unanimité, que, sans augmenter le nombre de prix fixé par le règlement (deux premiers et un second), il y avait indispensable nécessité de doubler ou même tripler les trois accessits. Et c'est ce qu'il a fait, persuadé que son infraction, légitimée par des arguments irrésistibles, serait prise en bonne part et que le ministre l'approuverait.

Le jugement du double concours de solfége a donc donné les résultats suivants :

Classes des hommes. — 1er prix : MM. Bernardel, élève de M. Jonas, et Pazetti, élève de M. Durand. 2e prix : M. Pillevesse, élève de M. Tariot. 1er accessit : M. Chambon, élève de M. Savard. 2e accessit: M. Truy, élève du même. 3e accessit : M. Bernard, élève de M. Jonas.

Classes des femmes. — 1er prix : Mlle Costier, élève de M. Batiste, et Mlle Darjou, élève du même. 2e prix: Mlle Brunschwig, élève de Mlle Klotz. 1er accessit : Mlles Dubuisson-Guillemot, élève de Mlle Lorotte ; Biard, élève de Mme Mercié-Porte ; Murer, élève de la même. 2e accessit : Mlles Bayon, élève de M. Lebel ; Rodrigues, élève de Mlle Klotz ; Leclercq, élève de la même. 3e accessit, Mlles Tronquier, élève de M. Goblin ; Villers, élève de Mlle Klotz et Urso, élève de Mlle Lorotte.

Mais ne croyez pas qu'au moyen de ce triplement d'accessits tous les mérites aient été récompensés, toutes les consciences satisfaites. Beaucoup de jeunes filles qui dans des concours précédents avaient déjà obtenu des distinctions, sont forcément restées où elles en étaient; d'autres qui n'avaient encore rien obtenu, mais qui n'en méritaient pas moins une mention pour leur intelligence et leur travail, ont vu leurs espérances ajournées à l'année prochaine.

Les concours publics ont commencé jeudi par celui de piano. Les hommes étaient au nombre de treize et les femmes de vingt-deux, en tout trente-cinq. Les hommes avaient à exécuter le troisième concerto de Henri Herz; les femmes, le quatrième concerto de Field, deux compositions également classiques, mais de caractère tout à fait divers, et dont la seconde, par la grâce naturelle de ses mélodies, par l'élégance de ses moindres détails, semblait faite exprès pour des talents féminins. Le morceau de lecture destiné aux élèves de ce sexe était aussi conçu et écrit de manière à faire valoir tous leurs avantages, en les plaçant sur leur véritable terrain, celui du charme et de la coquetterie.

Deux premiers prix ont été accordés aux hommes, l'un à M. Bizet, âgé de 13 à 14 ans, qui avait obtenu le second prix l'année dernière ; l'autre à M. Savary, âgé de 17 à 18 ans, qui avait obtenu aussi un second prix en 1850. M. Bizet, musicien consommé, doué de sentiment et de force expressive, avait joué, comme s'il eût été de quatre ou cinq années plus vieux que son émule, tandis que c'était précisément le contraire. La plus grande qualité de M. Savary, c'est d'être à peu près irréprochable. Il n'y a rien à ôter de son jeu, mais il y a beaucoup à y mettre. M. Bizet est élève de M. Marmontel, et M. Savary, de M. Laurent. Un autre élève du même maître, M. Guyon, a obtenu le second prix ; plus exercé, plus habile à la lecture, il aurait eu droit au premier. MM. Ketterer, élève de Marmontel ; Delcroix et Rembielinski, élèves de M. Laurent, ont enlevé les premier, second et troisième accessit.

Le concours des femmes était plus fort que celui des hommes, en qualité comme en quantité. Cependant, il n'y a eu qu'un premier prix. Mlle Colin, jeune personne de 17 ans, élève de Mme Farrenc, s'était certainement distinguée par une exécution exceptionnelle, en ce sens qu'elle lui est tout à fait propre et qu'on y sent l'inspiration originale, plutôt trouvée que dictée, plutôt spontanée qu'étudiée, la touche de l'artiste enfin; mais il est regrettable que Mlle Watteau, élève de Herz, et qui, bien qu'inférieure à Mlle Colin, avait joué de façon à mériter le premier prix, n'ait pu l'obtenir, malgré la presque unanimité du jury; elle ne l'a manqué que d'une voix. Mlle Picard, élève de Mme Coche, a très-justement enlevé le second prix; Mlles Murer, élève de la même, et Lhéritier, élève de Mme Farrenc, ont partagé le premier accessit ; le second a été décerné à Mlle Brunschwig, élève de Mme Coche, et le troisième à Mlle Hersant, élève du même professeur.

La séance de vendredi était consacrée au violoncelle et au violon. Pour le violoncelle il y avait six concurrents qui, selon l'usage, avaient à jouer un concerto de Romberg. M. Jacquard, jeune frère de l'excellent violoniste de ce nom, a obtenu le premier prix ; M. Thomas, le second; M. Sauvaget, le premier accessit. Tous trois sont élèves de Franchomme. Un second accessit a été décerné à M. Marix, élève de M. Vaslin.

Le concours de violon n'a pas dérogé à ses habitudes : il a été brillant et fort. Quinze concurrents s'y disputaient les palmes et récompenses, en jouant un des plus beaux concertos de Viotti, le vingt-quatrième, chef-d'œuvre d'invention, de sentiment, d'originalité noble et charmante. Deux jeunes gens, déjà possesseurs de seconds prix datant de 1850, MM. Lancien et Viault, élèves d'Alard, ont obtenu le premier ensemble. M. Fournier, élève de Massart, a obtenu seul le second, et M. Pazetti, élève d'Alard, le premier accessit; M. Lamoureux, élève de Girard, le second. Le jury a décerné un troisième accessit à M. Martin, élève d'Alard, et à Mlle Urso, élève de Massart. Mlle Urso trouvera peut-être qu'on l'a mal jugée, en ne lui accordant qu'une moitié dans une récompense de cet ordre. En effet, cette jeune fille méritait mieux au point de vue du public, accoutumé à l'applaudir, et sur qui elle produira toujours beaucoup d'impression, mais non au point de vue de l'école, où le succès tient à d'autres conditions. Mlle Urso a bien joué le concerto de Viotti, par rapport à son sexe et à son âge (elle compte à peine douze ans), mais non par rapport à Viotti et à son style. Une main de femme aura toujours tort de vouloir soulever la massue d'Hercule. La jeune Urso n'a pas besoin d'un effort de ce genre pour faire un brillant chemin dans le monde musical, en deçà ou au delà des mers, sur les traces de Teresa Milanollo.

Nous n'avons que le temps et l'espace nécessaires pour inscrire le résultat du double concours de chant qui a rempli la séance d'hier samedi.

Classes des hommes. — 1er prix : M. Faure, élève de Ponchard. 2e prix : M. Bonnehée, élève de Révial. 1er accessit : MM. Crambade, élève de Ponchard; Wicart, élève de Révial. 2e accessit ; MM. Bétout, élève de Bordogni; et Bonheur, élève de Galli. 3e accessit : MM. Boulanger, élève de Panseron; et Codelaghi, élève de Giuliani.

Classes des femmes. — Pas de premier prix. 2e prix : Mlles Boulart, élève de Mme Damoreau ; et Geismar, élève de Ponchard. 1er accessit : Mlles Dietsch, élève de Mme Damoreau ; Rey, élève de Révial; et Rigolat, élève de Mme Damoreau. 3e accessit : Mlles Sannier, élève de Battaille ; et Amélie Bourgeois, élève de Bordogni.

A dimanche prochain les détails.

DES NEUMES

Employées à la notation du Plain-Chant.

(2e article) (1).

Risquerai-je ici une idée tant soit peu bizarre qui m'est venue plusieurs fois et qui pourrait bien prêter à rire aux moqueurs? Pourquoi non? Quand on donne une mauvaise pièce pour ce qu'elle vaut, on n'est pas pour cela réputé faux monnayeur.

Tout le monde sait que l'usage de marquer la mesure, soit avec le pied, soit avec la main, est fort ancien et n'a jamais cessé d'être pratiqué. Les Grecs modernes appellent les règles relatives à ces mouvements de la main, *chironomie*, et en font l'objet de chapitres de leurs traités de musique et quelquefois même de traités spéciaux. Eh bien, je me suis toujours demandé si par le passé il n'était pas possible que la chironomie, autrement les gestes manuels convenus eussent servi à autre chose qu'à l'indication de la durée des sons, et s'ils n'avaient pas pu être employés à désigner également l'intonation des intervalles. Les neumes seraient alors la représentation de ces gestes. En effet, leur ensemble se compose de points principaux liés entre eux par des

(1) Voir le n° 29.

traits plus ou moins prolongés selon l'occurrence, et la main marquerait le tout avec une grande facilité. Un fait qui viendrait à l'appui serait l'existence, par moi constatée dans d'anciens manuscrits, de démonstrations élémentaires dans lesquelles les degrés de seconde, de tierce, de quarte, etc., sont désignés par des lettres qu'attachent l'une à l'autre des lignes traînées dans le sens de l'intervalle ascendant ou descendant et en raison de sa distance, ce que l'action de la main pourrait parfaitement imiter. Au surplus, il est bien entendu encore une fois que cette proposition n'est qu'une pure hypothèse à laquelle on est libre de n'attacher aucune valeur ; on ne lui en accordera jamais moins que je ne lui en donne moi-même.

Quoi qu'il en soit, je n'ignore pas qu'à l'opinion qui donne pour origine aux neumes l'intention d'offrir à la vue les ondulations du son, il y a lieu de faire une objection fort grave, c'est que chez les anciens, ou du moins chez les Grecs et chez beaucoup d'autres peuples, l'idée du mouvement de la voix vers l'aigu ne comportait aucunement celle d'ascension, pas plus que le mouvement vers le grave ne comportait celle de descension. Ces effets se présentaient beaucoup plus régulièrement à leur esprit par la *tension* et la *détension*; en effet, personne qui ne sache que le degré tonique d'une corde sonore varie selon qu'elle est plus ou moins tendue ou détendue.

Toutefois, il paraît que dès une époque assez ancienne, on jugeait chez les Romains du degré du son par la comparaison relative d'élévation et d'abaissement. Ils pensaient sans doute qu'une corde tendue au point de résonner a toujours à nos yeux la même apparence, quel que soit le degré tonique qu'elle fasse entendre, tandis que l'espace parcouru par la vue de bas en haut ou de haut en bas est chose tout à fait sensible.

D'où leur était venue cette idée ? Peut-être de la forme de certains instruments à cordes dans lesquels les cordes les plus aiguës se trouvaient placées à la partie montante du corps instrumental, ou bien des instruments à vent, dont les tons sont plus aigus à mesure que l'on ouvre les trous de bas en haut.

Enfin, lorsqu'au vi^e siècle, Boèce en reproduisant les idées des Grecs sur la division de la corde sonore, représenta le monocorde placé verticalement et les tons graves à la partie inférieure, tout le monde le comprit et l'expliqua de la même manière. Or, l'époque de l'invention des neumes pourrait fort bien avoir suivi d'assez près celle à laquelle le ministre de Théodoric publiait ses cinq livres sur la musique, qui ont servi de base à tous les traités du moyen âge.

L'usage des neumes fit promptement abandonner celui des lettres latines, qui, du reste, paraît avoir été extrêmement rare pour les pièces d'exécution, mais qui pour les démonstrations se conserva toujours dans les ouvrages de théorie, dont, circonstance bien remarquable, aucun ne donne jamais ses exemples en notation neumatique, mais les écrit au moyen, soit de seize lettres, soit de sept (se répétant pour former le diagramme), soit de notations propres à l'auteur, telle, par exemple, que celle de Hugband ou Hucbalde. Si la notation en lettres eût été plus généralement employée, il en resterait plus de monuments. On n'en cite que, deux dont l'un même est perdu : c'est le rouleau de l'abbaye de Jumiége qui contenait l'*Exultet* du samedi saint, et un autre rouleau qui, par une singulière coïncidence, contient la même pièce et qui se conserve à Rome dans la bibliothèque *Casanatense*. Je ne parle pas de l'Antiphonaire de Montpellier ; il est bien reconnu aujourd'hui, ainsi que je l'avais prévu et exprimé dès l'instant de sa découverte, que les lettres y sont une traduction des neumes et non pas les neumes une traduction des lettres.

Malheureusement, le pas fait en avant par l'introduction des neumes pour l'écriture musicale était bien peu hardi, bien peu décidé, tant ce système portait l'empreinte du défaut de précision et de la petitesse d'esprit des inventeurs, qui s'étaient arrangés de manière à réserver une foule de cas d'interprétations, pour lesquels en chaque occasion il fallait consulter le professeur. C'était ouvrir d'une main une porte qu'ils refermaient de l'autre. Pour qu'il en fût autrement, il faudrait rejeter sur les copistes l'inexactitude qui existe dans la disposition des signes neumatiques. Je vais essayer de me faire comprendre.

Les neumes était composées de points tantôt isolés, tantôt attachés l'un à l'autre par des traits, il est indubitable que si ces points n'avaient pas reçu dans le principe une valeur de position, ils n'auraient pu avoir aucun sens, puisque leur figure était semblable ou bien (si l'on veut regarder comme points tous les signes simples) puisque, leur figure étant différente, leur valeur était la même ; le point, le trait court et la virgule ayant une seule et unique signification dans la notation neumatique. Les premiers neumatistes avaient donc réglé que l'élévation et l'abaissement des points indiqueraient la marche mélodique ; à cet égard il ne peut, je crois, y avoir de contestations ; tous les manuscrits connus sont là pour faire preuve. Lorsque des points isolés sont appliqués à des syllabes un pour une, et lorsque plusieurs points passent sur une même syllabe, le changement de position est sensible. Dans les points liés, où plusieurs degrés sont représentés par un seul signe, les parties extrêmes, saillantes, angulées, courbées, surchargées ou croisées des ligatures qui désignent et dirigent l'intonation, sont constamment situés de bas en haut si le chant monte, de haut en bas s'il descend.

Voilà qui était fort bien. Mais ou les premiers neumatistes n'avaient pas songé à tout, ou ils n'avaient pas voulu se rendre intelligibles à tous, ou, enfin, ils ont été bien mal secondés par leurs successeurs ou par leurs copistes.

D'abord, c'était un grand progrès d'avoir caractérisé le chant d'une succession de degrés par l'élévation et l'abaissement des points ; mais il eût fallu que cette indication eût été faite d'une manière rigoureuse et que l'on eût bien reconnu dès le premier coup d'œil si en montant ou en descendant, c'était d'une seconde, si d'une tierce, si d'une quarte, etc.; tandis que le même signe, le *podatus* par exemple, qui ne s'appliquait qu'à deux degrés ascendants, représentait indifféremment le saut de seconde majeure ou mineure, de tierce majeure ou mineure, de quarte et de quinte, en sorte que le lecteur allait au hasard s'il n'avait été instruit à l'avance. Quelques copistes attentifs purent, parfois, régler la distance des deux termes du podatus au moyen de la longueur de sa queue ; mais ce podatus à longue queue n'était pas seul à exprimer le saut de deux notes; il ne se voit même en cette forme que dans les manuscrits assez modernes ; d'ailleurs aucune mesure exacte ne décidant de l'étendue du saut, elle aurait toujours été arbitraire. Ce vice radical se retrouvait dans les signes plus compliqués, et, par exemple, le *gutturali* signifiait également *fa sol la* ou bien *fa la ut* ; pour les points isolés eux-mêmes, il y avait incertitude à chaque instant, un point placé au-dessus ou au-dessous d'un autre pouvant, dans la pensée du lecteur, désigner la seconde ou la tierce, etc. Cette incertitude continuelle était dans la neumation la première difficulté, et elle se renouvelait à tous les moments.

Supposons ensuite que cette difficulté n'eût pas existé, et que dans chaque groupe de signes on eût pu distinguer parfaitement chaque degré ; il eût fallu de plus que les groupes fussent aussi entre eux en rapport d'abaissement et d'élévation ; or, cela n'existait pas. Chaque groupe, après avoir suivi son mouvement ascendant ou descendant, était suivi d'un autre groupe partant du même point que le premier. Pour exprimer cette idée d'une manière en quelque sorte matérielle, prenons deux groupes, *sol la ut* et *ré mi fa mi mi ré*; les lignes neumatiques les représentaient, l'un par rapport à l'autre, comme on le voit ci-dessous :

ut fa
la mi mi mi
sol ré ré

Ainsi le *ré*, quoique plus élevé d'une quinte que le *sol*, partait du même point : seconde difficulté tout aussi grave que la première.

Enfin, quand même les chantres eussent possédé pour se reconnaître dans tout ce labyrinthe des moyens qui ne seraient pas parvenus jusqu'à nous, ils ne devaient pas trouver de porte pour y entrer ; en d'au-

tres termes ils ne savaient comment commencer le morceau, car rien dans la neumation ne leur marquait le degré d'où ils devaient partir; et observez que chacun des huit modes du plain-chant peut commencer par cinq ou six des degrés de son échelle : troisième difficulté. On avait bien cherché une direction à cet égard en formant des tables d'antiennes dont le psaume qui s'y rattachait aidait à discerner le mode, et comme on avait, dès les premiers pas dans l'étude du plain-chant, appris à distinguer le mode de chaque psaume, ce qui était assez facile, la finale du verset psalmodique aidait à reconnaître le ton initial de l'antienne. De là ces nombreux *tonaires* et *tonarions* (tonarii, tonaria) que l'on rencontre dans les anciens manuscrits. Mais, outre que ce procédé était en lui-même fort imparfait et fort douteux, il s'en fallait qu'il pût s'adapter à toutes les parties du chant liturgique. Il ne convenait véritablement qu'aux antiennes proprement dites et aux introïts, aux offertoires et communions, lorsqu'un psaume les accompagnait, usage assez rare et depuis longtemps abandonné. Quant aux répons-graduels et autres répons, l'entrée en était fermée, et c'était à l'habileté et à la mémoire des chantres de s'en tirer du mieux possible, ou pour tout dire, ils ne s'en seraient jamais tirés d'eux-mêmes, mais le maître venait à leur secours en leur donnant la tradition qu'il avait reçue d'un autre maître, et plus tard ils la transmettaient pareillement à leurs élèves.

Remarquez, en outre, que la falsification d'un seul intervalle dans le commencement ou le courant d'une pièce, entraînait celle de tout ce qui venait à sa suite, si une nouvelle erreur, en corrigeant et compensant la première, ne rétablissait l'équilibre.

On voit que ces difficultés de lecture sont fondamentales et de nature à jeter une complète obscurité, une continuelle incertitude sur tout le système neumatique. Ce sont des embarras sans cesse renaissants et auxquels ni le jugement le plus sûr, ni l'habitude la plus exercée ne sauraient porter remède. Voilà précisément pourquoi je répugne à supposer que les premiers inventeurs de la neumation l'aient conçue à un point de vue aussi imparfait, quand la base même de leur système leur offrait des moyens si faciles d'être plus intelligibles, puisqu'il suffisait de faire pour chaque neume d'un morceau ce qu'ils faisaient pour chaque point d'une neume. Au fond, la grande et admirable réforme de Guido n'a pas été autre chose, et il se pourrait fort bien qu'elle n'ait fait que ramener la neumation à son état primitif. Le moine de Pompose, en lui donnant une précision rigoureuse, y aurait ajouté d'importantes améliorations, telles qu'un esprit aussi juste et aussi élevé que le sien était capable de les concevoir. Cependant il ne faut pas dissimuler que dans les plus anciens monuments, les groupes neumatiques sont tracés sur une seule ligne, à moins que le chant ne soit fort simple. J'en ai vu, en effet, dans lequels les syllabes ne portant jamais plus de deux degrés, la position des points et virgules neumatiques et des podates est forcément réglée sur le mouvement ascendant ou descendant de la cantilène. Comment n'en a-t-il pas été ainsi dans tous les cas ? Peut-être par la faute des copistes, sans doute par celle des maîtres.

On doit considérer que les copistes, à l'époque où le système primitif des neumes fut en usage, n'étaient point des calligraphes, des transcripteurs de profession, faisant métier et exécutant sur commande, mais des moines transcrivant pour leur propre et seul usage ce dont ils avaient besoin, et dont le premier soin était toujours de ménager la matière première, c'est-à-dire le parchemin, alors fort cher. Et c'est ici le lieu de remarquer pour ceux qui ne sont pas au courant des habitudes du moyen âge, que ce serait une grave erreur de se figurer qu'alors on employât pour les églises quelque chose de semblable à nos livres de lutrin, sur lesquels un grand nombre d'exécutants peuvent lire à la fois. Les livres de chant d'église, avant le XIIe siècle, ne dépassent pas le format qui serait aujourd'hui notre in-8°, et il s'en trouve d'infiniment plus petits. Dans tous ces manuscrits, l'écriture est presque toujours des plus fines et la neumation de la plus excessive ténuité. Pour que deux personnes pussent y lire à la fois, il fallait non-seulement qu'elles eussent bonne vue, mais que le livre fût parfaitement situé et ouvert entre elles deux. Les paroles s'écrivaient d'ordinaire à l'avance et en lignes assez serrées au milieu desquelles il fallait, en dépit du manque d'espace, intercaler la neumation. Lorsque le transcripteur n'avait pas été prévoyant et n'avait pas laissé entre les mots ou parties de mots chargés de longues traînées de notes, un espace suffisant, il suivait toujours en montant, afin que le mot qu'il outrepassait pût recevoir sa propre neumation au-dessus de celle du mot précédent. Il est aisé de comprendre d'après cela que la position respective des signes dut être promptement négligée et les signes imparfaitement tracés, mutilés et dénaturés ; de ces négligences des copistes naquirent les variétés souvent nombreuses d'un même signe que chacun d'eux modifiait à sa guise, parce qu'en opérant ainsi il ne travaillait que pour lui et espérait toujours s'y retrouver, car l'on sait, comment dans les écoles s'appellent ceux qui ne savent pas lire leur propre écriture. Telles sont les copies que nous avons aujourd'hui entre les mains et qui bien certainement n'avaient pas été faites pour nous.

Les maîtres du temps surent fort bien mettre à profit la multiplication de ces copies imparfaites qui faisaient d'eux des hommes indispensables, sans lesquels, comme l'observe Guido, il était impossible, étudiât-on cent ans, de parvenir à chanter de soi-même la plus chétive antienne. Ils avaient, en effet, à décider à peu près de tout : 1° du mode dans lequel était traité le morceau ; 2° de l'initiale ; 3° de la fixation des intervalles dans les cas douteux, qui se présentaient souvent sept ou huit fois dans une seule ligne. Ils réglaient tout cela d'après leur savoir, qui n'était pas toujours très-grand, d'après leur jugement, qui n'était pas toujours très-sain, et d'après la tradition, qui, dans ce cas, eût été encore le guide le plus sûr, si elle n'eût varié d'un pays, d'une ville, d'une église, d'une école à l'autre. Quoi qu'il en soit, il est aisé de concevoir quelle importance et quelle influence les maîtres conservaient dans un tel état de choses. Ils auraient beaucoup perdu de leur prépondérance, si les neumes eussent été écrites avec soin, *curiose*, comme le voulait Guido, qui donna pour y parvenir des moyens sûrs et infaillibles.

Cette influence des maîtres aurait dès l'origine été encore bien moindre, si l'on adoptait l'opinion de M. Nisard, qui, dans la partie publiée de son beau travail sur les neumes, s'exprime en ces termes :

« Les neumes impliquaient d'une manière ingénieuse notre portée musicale actuelle, du moins pour les notes modales et essentielles de chaque ton. Certains signes avaient, en outre, un sens toujours semblable, d'autres variaient suivant le mode. Indépendemment des signes fixes et de modalité, il y avait des groupes neumatiques qui, au premier coup d'œil, indiquaient le ton du morceau. Le chanteur, ainsi renseigné sur l'ensemble de la mélodie, n'avait plus qu'à rechercher la valeur des signes qui précédaient et suivaient les notes modales échelonnées de distance en distance, et c'était pour lui un déchiffrement beaucoup plus simple et plus facile qu'on ne le soupçonne aujourd'hui. »

Franchement, et en admettant que tout se soit passé comme le croit M. Nisard, si bien au courant des écrivains et des usages musicaux du moyen âge, je ne pense pas qu'il ait jamais pu résulter des procédés et des connaissances qu'il attribue aux chantres de ces misérables époques un système qui eut quelque chose de *simple* et de *facile ;* la nature même de l'objet y apportait une invincible opposition, et si l'on examine combien les esprits étaient alors peu exercés, et combien l'ignorance était profonde, on s'apercevra que l'embarras croissait à proportion. Sans doute, les principes ci-dessus posés par le savant musiciste sans aucun développement seront plus tard discutés et démontrés par leur auteur : aussi n'éleverai-je point ici d'objection particulière ; je me contenterai de rappeler les justes attaques dirigées contre le système neumatique depuis le VIIIe et le IXe siècle par ceux-là même qui les étudiaient par état, à une époque où il n'existait pas d'autre écriture musicale, et cette conclusion à laquelle il fallait toujours arriver inévitablement, qu'il était impossible de chanter avec exacti-

tude une pièce neumée, si on ne l'avait au préalable apprise de la bouche d'un maître. C'est un tel état de chose que Guido trouvait *misérable* et qu'il déplorait amèrement avant que son génie fût venu y porter remède.

Pour prouver en quelques mots combien la neumation était un système vicieux, toujours incertain, toujours embarrassant, ininterprétable tant que le maître n'avait pas parlé, contestable dès qu'il avait ouvert la bouche, il suffirait de remarquer d'une part l'adoption universelle des améliorations guidoniennes, et de l'autre les persécutions qu'elles suscitèrent comme de raison à l'inventeur.

Le mal avait été senti et signalé bien avant Guido. Le moine Hugbaud proposait de substituer aux neumes un système de notation où chaque tétracorde diatonique était caractérisé, et chaque degré du tétracorde facile à distinguer. Hartmann avait plus tard présenté des séries de lettres qui avaient l'avantage d'une indication spéciale pour les demi-tons. Eude de Cluny, ou l'auteur de l'opuscule qu'on lui attribue, voulait qu'on se servît de sept lettres dont on reproduirait la série en caractères différents pour la seconde octave. Tous ces changements, qui avaient l'avantage incontestable de lever beaucoup d'incertitudes, offraient sous d'autres rapports plusieurs inconvénients : aussi ne sortirent-ils pas des écoles qui les avaient vus naître. Guido, à la fois plus hardi et plus prudent, après avoir été chagriné, persécuté, calomnié, obligé de quitter son monastère et de se réfugier auprès de son évêque par lequel il fut heureusement protégé, eut enfin le bonheur de parvenir à faire reconnaître les avantages de sa méthode. Son système, plus rationnel et plus sensible, avait en outre l'avantage de ne pas trop s'écarter des habitudes reçues; pour toute réforme, c'est là un grand élément de succès : aussi ses innovations furent-elles rapidement et généralement adoptées en dépit des vaines clameurs de l'opinion arriérée.

Jean Cotton, qui est peut-être, sans même en excepter Guido, le musiciste du moyen âge qui a mis dans ses écrits le plus de clarté, d'ordre et de raison, venu peu de temps après, se fit naturellement grand propagateur de la nouvelle doctrine, et porta les derniers coups au système neumatique.

Quiconque s'attache aux neumes, dit-il, est dupe de la fausseté et de l'imposture, et celui qui adopte les neumes musicales, c'est-à-dire le système de Guido, suit le sentier de la vérité et de la certitude. Bien loin d'être mères de la science, les neumes irrégulières (ou plutôt irréglées, c'est-à-dire sans lignes) n'engendrent que l'erreur et l'incertitude. Qu'un élève étudie tout le graduel jusqu'au dernier office et à la dernière communion : cette dernière communion, il sera réellement incapable de la chanter par lui-même. Composés de *virgules*, *d'inclines*, de *podats*, les intervalles qu'expriment les neumes sont indiscernables, et les chants qui en résultent ne sauraient se fixer dans la mémoire. Disposées sur un seul rang, elles ne désignent aucunement l'élévation et l'abaissement du son, ni surtout la mesure précise de ce mouvement ascendant ou descendant. Chacun monte ou descend selon son bon plaisir : là où l'un fait une tierce mineure et une quarte, l'autre fera une tierce majeure et une quinte, et si un troisième exécute le même passage, il procédera différemment des deux autres. Alors grande dispute entre eux : Ainsi me l'a enseigné maître Trudon, dira l'un.—Et moi, dira le second, je le tiens de maître Aubin.— Bah! s'écriera le troisième, maître Salomon le chante tout autrement. Ainsi trois chantres pas plus que mille ne se trouveront d'accord sur une pièce de chant, chacun alléguant l'autorité de son maître, d'où il s'ensuit qu'il y a autant de manières d'interpréter les neumes qu'il y a de maîtres dans le monde.

Après des opinions aussi nettement exprimées, après un anathème si éclatant lancé par un contemporain, juge assurément fort compétent en la matière, pouvons-nous raisonnablement espérer que les élucubrations récentes produiront quelque fruit et amèneront des résultats directement utiles, ou bien faut-il, comme Minerve, jeter au loin la flûte dont nous ne saurions tirer un son qui nous plaise, et adopter le parti de Baini, qui déclarait sans périphrase qu'il n'y avait aucun espoir de jamais interpréter sûrement les neumes, quand elle n'avaient ni lignes, ni lettres, ni couleurs ? On a vu que M. Nisard ne le pensait pas, et tel n'est pas aussi le parti suivi par le père Lambillotte, qui, par son beau travail sur cet ingrat sujet, a mérité la reconnaissance de tous les amis de l'érudition musicale et de la perfection du chant liturgique. Les recherches qu'il a faites et la marche qu'il a suivie pour arriver autant que possible à la découverte de la vérité, seront exposées dans mon prochain article, à la fin duquel je poserai mes conclusions, non assurément comme juge, mes prétentions ne vont pas là, mais comme simple rapporteur de cette affaire, plus épineuse que bien des procès, dans laquelle toutefois il n'y aura, grâces à Dieu, à demander pour personne ni l'amende ni la prison.

ADRIEN DE LA FAGE.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 25 juillet.

Si j'occupais une place assez importante dans le monde pour que ma disparition fût remarquée, je n'aurais pas été surpris de trouver un beau jour dans votre journal la nouvelle de ma mort, avec une notice nécrologique, sans doute très-flatteuse.

En effet, pour un correspondant qui garde le silence pendant trois mois, il n'y a guère d'autre excuse que sa mort, et puis celle que j'ai à vous offrir, c'est-à-dire une maladie qui a duré trois mois, et dont j'ai cherché à guérir à la campagne. Contre mon attente, il y avait disette de virtuoses voyageurs de quelque importance, car les concerts des grenouilles, des hirondelles et des cigognes, n'entrent plus en ligne de compte, aujourd'hui que nos cantatrices sont toutes pour le moins des rossignols. A propos de rossignols, je suis à même de vous donner quelques détails intéressants. Il ne s'agit pas du chantre du printemps, qui, au sein des frais buissons, chante au clair de lune, et charme un couple amoureux, comme Roméo et Juliette. — « C'est le rossignol qui chante sur les branches du grenadier. » (Shakespeare.)

Il est question de rossignols de l'espèce et de l'école modernes, tels que, par exemple, le rossignol *voltigeant*, ainsi que Goethe a surnommé dans le temps Mlle Sontag, aujourd'hui la comtesse Rossi; et de rossignols *suédois*, qui sont très en vogue de nos jours. Et en effet, c'est de Suède que nous vient la cantatrice dont je vous signale l'apparition : elle forme un glorieux quatuor avec ses trois célèbres sœurs, Jenny Lind, Henriette Nissen et Mathilde Ebeling, qui, malheureusement, s'est *envolée* l'hiver dernier de la scène du monde. La dernière venue, Hertha Westerstrand, a passé plusieurs fois par les bosquets de mon Tusculum, et a fait résonner son ravissant flageolet à l'ombre des tilleuls, ou du sein de la barque bercée par les ondes argentées du lac. On ne savait trop si l'on avait affaire à une nymphe bocagère ou à une naïade; quand elle chanta le lied des sirènes dans *Obéron*, elle faillit être prise par les pêcheurs du lac. Mais le côté sérieux de la chose, c'est qu'il nous est arrivé derechef une jeune Suédoise qui possède l'art du chant poussé au dernier degré de perfection; son organe a un timbre d'un charme sans pareil. Avec cela, elle atteint avec une grande facilité le *fa* aigu, et par conséquent elle a des droits légitimes au trône de la Reine de la nuit, dans la *Flûte enchantée*. Mme Westerstrand commencera sur notre théâtre ses représentations en Allemagne; elle veut, à l'instar de Jenny Lind, poser ici la première pierre de sa réputation.

Quant au théâtre, voilà trois mois que je n'y ai mis les pieds. Je n'ai ni entendu ni vu notre hôte harmonieux, M. Roger; je n'habite l'enceinte des murs de la capitale que depuis trois jours; une affection rhumatismale me retient prisonnier dans ma chambre; mais si je n'entends pas Roger, en revanche, j'entends beaucoup parler de lui. Avec un talent comme le sien, il est facile d'obtenir des triomphes; mais ce qui est toujours difficile, c'est de remporter de si brillantes victoires, surtout quand il faut lutter contre la nature entière, et qu'une chaleur tropicale force les spectateurs à quitter la salle au moment presque où ils viennent de prendre place. Pendant que Rachel joue *Phèdre* devant des banquettes vides, qu'une représentation au théâtre de la Cour est interrompue au milieu de la pièce, Roger chante le rôle d'Eléazar dans la *Juive*, par 32 degrés de chaleur, et la salle est pleine depuis le commencement jusqu'à la fin!

A propos de la *Juive*, le *Juif errant* me revient en mémoire; nous espérons avoir bientôt sa visite, et sans doute il s'y arrêtera plus longtemps que cela ne lui est permis dans ce drame : c'est une création fantastique remplie de figures et de fleurs d'un caractère sérieux et qui attachent puis-

samment. Votre correspondant a fait de son mieux pour hâter la pérégrination d'Ahasver en Allemagne, en lui fournissant autant que possible les vers allemands les plus harmonieux, pour le mettre à même de s'exprimer avec facilité dans cette langue. Il y a tout lieu de croire qu'il nous arrivera l'hiver prochain.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Guillaume Tell*.

*** L'*Enfant prodigue* a repris lundi dernier sa place au repertoire. Ce grand et bel ouvrage empreint de couleurs si vives et d'un caractère si oriental par le mélange de religion et de volupté, a reparu dans tout son éclat, chanté par Massol, Gueymard, Mlle Dameron et Mme Laborde. La charmante Plunkett ne manquait pas non plus aux mystères d'Isis, dont elle est vraiment l'âme. Obin est remplacé par Merly, qui chante fort bien le rôle du grand prêtre. Comme toutes les bonnes partitions, celle de l'*Enfant prodigue* n'a rien perdu à un éloignement momentané du théâtre. Tout au contraire, les beautés originales dont elle est semée ont paru saisir plus fortement que jamais le nombreux et brillant auditoire.

*** Mathieu, le jeune ténor, dont l'éducation s'est faite au Conservatoire de Paris et la renommée dans nos grandes villes départementales, nous est revenu mercredi dans *Lucie de Lamermoor*. Son premier début à l'Opéra date du mois d'octobre 1845; il parut d'abord dans *Othello*, puis dans *Guillaume Tell* et dans la *Muette*. Alors il sortait de l'école, et il en apportait, avec une voix magnifique, une inexpérience extrême. Aujourd'hui, la transformation est complète. Mathieu possède toujours sa belle voix, et il s'est formé à l'action scénique. Il ne jouait pas assez naguères : peut-être joue-t-il trop aujourd'hui, et met-il trop d'accent dans sa tenue, dans son geste comme dans sa diction. Nous le jugerons mieux à une seconde épreuve. Ce que nous devons constater, c'est que la première lui a été pleinement favorable, et qu'il a déployé d'excellentes qualités dans le rôle d'Edgard, si rempli d'imposants souvenirs. C'est Mlle Nau qui chantait le rôle de Lucie, avec le talent consommé qu'on lui connaît. Dans celui d'Ashton, Lyon a trouvé l'occasion de montrer ce qu'il pouvait faire, comme chanteur et comme acteur. Il a contribué pour sa bonne part à l'ensemble de l'exécution.

*** Le *Juif errant*, donné vendredi, avait fait salle comble. L'exécution et la recette ne laissaient rien à désirer.

*** Mathieu doit faire son second début mercredi prochain dans le rôle d'Éléazar, de la *Juive*.

*** Mme Tedesco doit chanter incessamment le rôle de Léonor dans la *Favorite*.

*** On s'occupe toujours activement des répétitions de *Moïse*.

*** La *Croix de Marie* est toujours représentée trois fois par semaine. Mlle Lefebvre y fait preuve de beaucoup de talent.

*** *Galathée* et *Madelon*, le *Carillonneur de Bruges*, occupent souvent l'affiche et attirent le public.

*** On répète assidûment l'ouvrage en trois actes de MM. Sauvage et Reber, dont les deux principaux rôles doivent être joués par Battaille et Mlle Favel.

*** La recette des divers spectacles, concerts et curiosités pendant le mois de juin, a produit la somme de 688,224 fr. 41 c. C'est une diminution de 330,086 fr. 54 c. sur le mois précédent.

*** M. de Saint-Georges, le fécond et spirituel auteur, a été gravement indisposé ; mais, heureusement, son rétablissement n'a pas été moins prompt à venir que sa maladie.

*** La compagnie de musiciens hongrois, dont nous avons annoncé les séances il y a quelque temps, a continué ses exercices de musique instrumentale; et, par le bon choix des morceaux de son répertoire, par l'ensemble de son exécution, l'expression de ses mélodies en unisson par des instruments de timbres divers, elle s'est fait un noyau de dilettantes parmi le public du théâtre des Variétés, assez ordinairement peu musical, et qui ne tient pas essentiellement à la précision de la mesure. Cinq violons, un alto, un violoncelle, une contrebasse et un pareil nombre d'instruments de cuivre, dans lesquels figure un bombardon d'une grande puissance de son, forment le personnel artistique et instrumental de cette compagnie. Ce petit escadron d'harmonie a perdu son chef, qui a passé à l'ennemi; mais il n'en combat pas moins d'une manière brillante, tant il est d'une excellente discipline. Parmi les morceaux qui provoquent d'unanimes applaudissements, nous citerons l'ouverture de l'opéra d'*Ilka*, d'Oppler, compositeur hongrois; la Polka des Bohémiens de Pétrack; une cavatine de *Nabucodonosor*, un arrangement fort bien fait des principaux morceaux de la *Lucia* de Donizetti, un charmant mélange de différents motifs du *Prophète*, disposés pour cet orchestre exceptionnel par Ellenbogen; puis enfin l'ouverture du *Freischütz*, de Weber, dite avec autant de verve que d'ensemble. En mettant les habitués de son théâtre à même d'entendre et d'applaudir ces artistes étrangers, M. le directeur des Variétés a fait preuve de goût et d'humanité, car ces pauvres gens n'ont certainement pas autant d'argent que de talent.

*** L'inauguration de la statue de Le Sueur, autorisée par un décret du Prince-Président, aura lieu le 10 août. Les fêtes d'Abbeville paraissent devoir être très-brillantes ; l'administration municipale les a organisées avec un zèle et une intelligence remarquables. Il y aura des courses et joûtes sur l'eau, un concours pour les musiques militaires de plusieurs départements. Les médailles qu'elles recevront en prix seront frappées à l'effigie de Le Sueur et aux armes de la ville. La cantate chantée lors qu'on découvrira la statue est composée par Amb. Thomas. Un concert vocal et instrumental sera donné par les amateurs et artistes de la ville, dans lequel on entendra Mme Sabatier et MM. Alexis Dupond et Funaro.

*** Les journaux de Bruxelles parlent avec les plus grands éloges d'un *Te Deum* qui vient d'être exécuté à Sainte-Gudule, le 21 de ce mois, sous l'habile direction du maître de chapelle, M. Fischer. Ce *Te Deum*, qui a révélé chez son jeune auteur le talent le plus sérieux et le plus remarquable, est de M. Alex. Stadtfeld, dont la Société Sainte-Cécile avait exécuté l'hiver dernier, une fort belle ouverture.

*** La ville de Louvain donne, le 13 septembre, une fête au roi des Belges. A cette occasion, Mlle Wertheimber a été invitée à jouer le rôle de Béatrice, dans le *Carillonneur*, qu'on donnera pour la première fois. La jeune cantatrice a gracieusement accepté l'invitation.

*** Mlle Clauss, la jeune et célèbre pianiste, vient de quitter Londres, où le succès l'avait suivie, pour revenir à Paris.

*** Une autre jeune et brillante pianiste, dont nous avions annoncé l'indisposition douloureuse, Mlle Krinitz, après avoir été retrouver la santé en Allemagne, vient de passer par Paris en retournant en Angleterre.

*** M. G. Vermeulen, secrétaire général de la Société néerlandaise pour l'encouragement de l'art musical, est venu passer quelques jours à Paris avant d'entreprendre son voyage d'Italie.

*** Nous venons d'apprendre la mort de M. Frédéric Hill, célèbre flûtiste d'Angleterre. M. F. Hill est mort subitement à Madras, aux Indes, où il tenait le grade de chef de musique du 84e régiment anglais.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 29 juillet. — Le théâtre de Sa Majesté vient encore de donner un divertissement intitulé la *Bouquetière*, qui sans avoir autant de développement que l'*Amour et la Magie*, a pourtant fait grand plaisir. C'est une suite de pas exécutés avec un talent supérieur par Mmes Guy Stephan, Rosa, Esper, Lamoureux, Allegrini et M. Durand, environnés d'un nombreux corps de ballet. Mme Charton-Demeur, l'excellente cantatrice et actrice française, va pour la première fois s'essayer sur la scène italienne. On annonce aussi la rentrée de Mme Fiorentini, et il est question de représenter prochainement *Costanza*, l'opéra du duc de Saxe Cobourg, avec tout l'éclat désirable. — Au théâtre de Covent-Garden, le *Faust* de Spohr a été joué trois fois, l'auteur conduisant toujours l'orchestre. Les *Huguenots* ont été donnés pour la dernière fois, et la salle était comble.

*** *Vienne*. — Dans le cours de la saison d'automne, le théâtre de la Cour représentera *Udine*, opéra nouveau de M. Lwoff, aide-de camp de l'empereur de Russie, directeur de la chapelle impériale de chant et auteur de l'Hymne nationale. Les paroles sont de M. de Saint-Georges. — Le 18 juillet, jour anniversaire de la fondation de l'Académie de musique, on a exécuté une messe de M. Assmayer, maître de chapelle.

*** *Bâle*. — Le grand festival de chant est terminé. On a remarquer de grands progrès dans l'exécution des chœurs, qui ont été rendus avec une perfection à laquelle on n'avait pas encore atteint en Suisse. Immédiatement après le concert, on a procédé à la distribution des prix qui avaient été mis au concours. C'est Zurich qui a obtenu le premier prix : une magnifique bannière brodée par les dames de la réunion de chant Reiter, une médaille envoyée par le Leider-Kranz de Stuttgart. Les autres prix ont été répartis entre Saint-Gall, Berne, Argovie et Winterthur.

*** *Amsterdam*. — M. de Boer, propriétaire du Jardin Français, vient d'organiser dans son établissement des concerts qui attirent la plus haute attention des vrais connaisseurs, et qui de plus en plus deviennent, notamment les mardis, le rendez-vous de la haute société. Avec un orchestre de cinquante musiciens, composé des artistes les plus en renom, tant de la Hollande que de l'Allemagne, sous la direction de MM. Van-der Finck père et fils, et pour la musique classique, sous la direction de M. Jacques Franco-Mendès. Les morceaux d'ensemble y sont exécutés d'une manière remarquable. M. Jacques Franco-Mendès, qui obtient les plus grands succès dans ses brillants solos de violoncelle, y fait aussi exécuter, sous sa direction, des compositions de lui, qui excitent l'admiration générale.

*** *Milan*. — Le ténor français Bordas, qui s'est fait entendre à Paris avec un grand succès sur les deux scènes du grand Opéra et du Théâtre-Italien, occupe sérieusement notre public, ordinairement si difficile, devant lequel il chante depuis deux mois. La représentation à son bénéfice se composait de deux actes de *Maria Padilla*, de la cavatine de *Jacopo Foscari*, et du magnifique duo de *Poliuto*, qu'il a chanté avec Mlle Locatelli. Les bravos et les rappels sans nombre sont d'irrécusables témoignages de l'enthousiasme excité par son talent.

*** *Saint Pétersbourg*, 14 mai. — Après Pâques notre saison des concert s'est ranimée plus qu'on aurait pu l'espérer. Nous avons eu encore beaucoup de concerts, grands et petits, et dans le nombre de fort beaux et fort intéressants. Depuis la perte irréparable de Vieuxtemps, M. Louis Maurer est à peu près le seul espoir, l'unique soutien de la musique élevée et sérieuse parmi nous, et, comme preuve qu'il ne manque pas à sa noble mis-

sion, il a organisé trois matinées symphoniques qui, sous tous les rapports, ont été admirables. Nous y avons entendu un choix des meilleures symphonies et ouvertures des grands maîtres, exécutées sous la direction habile de M. Maurer par un orchestre d'à peu près soixante exécutants, composé de l'élite des orchestres impériaux. Il y avait en outre dans chacune de ces matinées un concerto de piano. Dans la première, M. Gerke a exécuté celui en *mi bémol* de Mozart; dans la deuxième, M. Rubinstein ous a fait entendre le grand quintuor, accompagné par des instruments à vent, de Beethoven; dans la troisième, enfin, le beau concerto en *ut mineur*, de Beethoven, a été dit par M. Lévy. — A l'Opéra russe, le nouvel opéra de Rubinstein, la *Bataille de Koulikovo*, a obtenu un beau succès, qui, d'ailleurs, était bien mérité. Rubinstein n'a eu qu'à se réjouir du résultat de sa première bataille ; tout le monde s'accorde à lui reconnaître un véritable et grand talent. Parmi quelques morceaux de valeur moindre, son opéra en renferme plusieurs qui ne sont pas moins remarquables par l'originalité de l'invention que par leur puissant effet dramatique. La *Bataille de Koulikovo* a eu jusqu'à présent quatre représentations, dont les trois premières étaient dirigées par le jeune maëstro lui-même. Quatre représentations consécutives d'un même ouvrage, c'est chose inouïe à l'Opéra russe : aussi les ouvrages qu'on a repris depuis l'opéra de Rubinstein (*la Vie pour le czar*, de Geinka, et *le Tombeau d'Ascolto*, de Verstofski), quoique appréciés depuis longtemps, ont-ils passé vite. Du reste, cela va toujours ainsi et ne changera point tant que l'Opéra russe ne saura se procurer la chose la plus indispensable à tout opéra, *des chanteurs !*

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

LE JUIF ERRANT

BALLADE POUR VOIX DE BASSE,

Paroles de M. le chevalier CHATELAIN,

Musique de

A. PANSERON

Chevalier de la Légion-d'Honneur, professeur au Conservatoire.

Prix : 4 fr. 50. — La même pour baryton, 4 fr. 50.

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

LE

JUIF ERRANT

Opéra en cinq actes,

Paroles de

MM. E. SCRIBE ET DE SAINT-GEORGES

Musique de

F. HALÉVY

De l'Institut.

Partition pour piano et chant, net 40 fr.

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

HENRI POTIER.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS SUR CET OPÉRA

Ouverture arrangée par H. Potier. . . . . 6 »
Fréd. Burgmuller. — Grande valse. . . . . 5 »
M. Decourcelle. — Fantaisie à quatre mains. 7 50
J. B Duvernoy. — Deux fantaisies ; chaque. . . . . 5 »
A. Le Carpentier. — 138e et 139e Bagatelles; chaque . . . . 5 »
R. Mulder — Op. 23. Caprice guerrier. . . . . 9 »
— Op . 24. Andante de concert. . . . . 5 »
H Rosellen. — Fantaisie brillante 7 50
A. Taléxy. — Op. 46. Fantaisie brillante. 7 50
Ch. Voss. — Op. 139. Grande fantaisie dramatique . . . . . 9 »
N. Louis. — Op. 228. Fantaisie pour piano et violon. . . . . 9 »
Lee. — Op. 64. Fantaisie pour violoncelle avec accompagnement de piano 7 50
A. Fessy. — Trois fanfares pour musique de cavalerie. Chaque. 5 »
Airs arrangés pour deux violons, par N. Louis, trois suites. Ch. 9 »
— arrangés pour deux cornets à pistons, par Caussinus, trois suites. Chaque. . . . . 9 »
— arrangés pour deux flûtes, par E. Walkiers, trois suites. Ch. 9 »
— arrangés pour violon seul, flûte seule et cornet seul. Chaque instrument, deux suites à. 7 50

MUSIQUE DE DANSE

H. Potier. — Sept airs de ballet et une marche :
1. Pas des Esclaves. 4 50
2. Pas des Voiles. 4 50
3. Le Bourdonnement 4 50
4. Le berger Aristée 4 50
5. La Ronde 4 50
6. La Reine des Abeilles 4 50
7. La Ruche 4 50
Marche triomphale 2 50
Ettling. — Polka des Abeilles . . . . . 4 »
A. de Lenoncourt. — Redowa. . . . . 4 »
— Quadrille de salon 4 50
Marx. — Quadrille facile. 4 50
Musard. — Deux quadrilles. Chaque 4 50
— Les mêmes, à quatre mains. Chaque 4 50
— Suite de valses . . . . . 6 »
— La même, à quatre mains 7 50
Pasdeloup. — Schottisch du Berger . . . . . 4 »
Pilodo. — Schottisch . . . . . 3 »

Grande partition et parties d'orchestre.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

DEUX NOUVEAUX MORCEAUX DE PIANO

DE

EMILE PRUDENT

LE RÉVEIL DES FÉES

ETUDE. — Op. 41. — Prix : 9 fr.

VILLANELLA

Op. 40. — Prix : 9 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 32. | 8 Août 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Fléchière, 191, rue du Terraillet.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Richard Wagner (7e et dernier article), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, reprise de *Giralda*; théâtre des Variétés et théâtre de l'Ambigu-Comique, par **Henri Blanchard**. — Conservatoire national de musique et de déclamation, concours publics. — Correspondance, Dusseldorff. — Nouvelles et annonces.

RICHARD WAGNER.

Sa vie. — Son système de rénovation de l'opéra. — Ses œuvres comme poëte et comme musicien. — Son parti en Allemagne. — Appréciation de la valeur de ses idées.

(Septième et dernier article.) (1).

Dans mes articles précédents, je me suis proposé de faire connaître les idées qui ont conduit par degrés Richard Wagner à la conception de son drame musical, et je crois avoir démontré que, pour y parvenir, il lui a fallu faire table rase, et commencer par détruire l'art véritable, sous prétexte des avantages qu'en pourrait retirer la vérité dramatique. Au point de vue où s'est placé l'auteur de *Tannhaüser* et de *Lohengrin*, il ne pouvait agir autrement : au risque de ne pouvoir reconstruire, il fallait que d'abord il démolît; enfin, l'espoir bien ou mal fondé de la création de l'art de l'avenir ne pouvait se réaliser, si préalablement le créateur en expectative ne faisait disparaître l'art du présent. On a vu comment il a essayé par la théorie ce qu'il n'a pu faire en réalité ; mais on ne l'a vu qu'aux prises avec les idées et les principes ; pour le bien connaître, il est nécessaire maintenant de le considérer dans ses opinions sur la valeur des œuvres qui ont précédé la sienne. C'est dans son livre sur l'*Opéra et le Drame*, que nous allons apprendre à le connaître sous ce rapport.

Wagner a fait une entreprise qui n'a pas réussi : le vrai public s'est trouvé sans sympathie pour son œuvre ambitieuse : j'en ai dit la raison. Mais ce n'est point impunément qu'on oppose de la résistance aux projets des réformateurs : ce public, on se vengera en lui prodiguant des mépris. Ce même public, si mal disposé pour l'audition des ouvrages de Wagner, se montre, au contraire, plein de penchant pour la musique où se trouve tout ce que le réformateur veut bannir de l'art : on va lui prouver que son goût est perverti, et que ce qu'il applaudit est sans valeur. Voyons donc quels sont les jugements de Richard Wagner sur toutes les célébrités dont les ouvrages sont considérés comme les monuments de l'histoire de l'art.

Wagner ne commence l'histoire de la musique qu'à l'origine de l'opéra : antérieurement, on ne connaissait que la musique d'église et ce qu'on appelait *la musique de chambre* : il n'en fait aucun cas. Le sentiment religieux, dit-il, est improductif dans l'art (2). Cette sentence, dont l'absurdité se démontre par le témoignage de notre conscience aussi bien que par l'expérience de tous les temps, ne se peut comprendre que lorsque l'auteur nous apprend qu'il a abjuré le christianisme, et qu'il développe ses motifs basés sur l'athéisme. Wagner a cependant imaginé un drame musical dont *Jésus de Nazareth* est le sujet; mais il s'explique catégoriquement à cet égard, et nous apprend qu'élève du docteur Strauss, il ne voit dans le Christ qu'un homme vertueux, plein d'affection pour l'humanité. Améliorer l'espèce humaine et travailler à son bonheur était le but unique de cet homme, doué d'une bonté parfaite : cependant le découragement et le dégoût de la vie s'emparèrent de lui après qu'il eut considéré la dépravation des peuples soumis à la domination romaine : il voulut en sortir par un suicide; mais il voulut en même temps que ce suicide servît à l'instruction de l'humanité, et, pour cela, il entreprit des prédications séditieuses qui le firent condamner à périr sur la croix. Le Christ, au point de vue de la rédemption, n'est qu'un mythe pour M. Wagner. Le Christ se suicidant ! A merveille, hommes de l'époque ! Vous ne vous attaquez pas aux bagatelles dans vos monstrueuses fantaisies !

Donc, la religion n'étant qu'une erreur, la musique religieuse est sans objet et sans valeur aucune. L'art ne commence qu'à l'opéra ; mais son développement n'est qu'une suite de déceptions. Wagner reconnaît que les artistes qui ont précédé l'époque moderne cherchaient de bonne foi le vrai et le dramatique réel ; mais, incapables d'y atteindre, ils ne peuvent être considérés, dit-il, que comme *les martyrs* de leur art (1). Si vous cherchez le sens de cette phrase, vous ne le trouverez pas ; à moins que vous ne supposiez, comme Wagner, que l'art a une forme positive, absolue, en dehors de quoi il n'y a rien, et que lui seul était destiné à découvrir. Mais si vous pensez que l'art est la création spontanée du génie qui en détermine et la pensée, et le sentiment et la forme, vous ne verrez dans chaque détermination qu'une de ces transformations inépuisables qui font de l'art ce qu'il est effectivement, l'infini. En vain Wagner viendra-t-il vous dire que les anciens artistes qui prenaient pour sujets de leurs ouvrages les fables de la mythologie et des temps héroïques ne pouvaient exciter d'intérêt (2) ; en vain assurera-t-il qu'il n'y a que la forme de l'air dans tout l'ancien opéra ; que cet air n'est que le développement de la chanson populaire, et que son rhythme n'est que l'application de celui de la danse (3) ; en vain affirmera-t-il que le mérite principal de l'effet produit par cette forme de l'art appartenait au chanteur (4) : vous repousserez ces assertions mensongères, et, les yeux fixés sur les partitions d'Alexandre Scarlatti, de Pergolèse, de Majo, de Jomelli, de Lulli, de Rameau, le

(1) Voir les numéros 23, 24, 25, 26, 27 et 28.
(2) *Communications à ses amis.*

(1) *Opéra et Drame* (Oper und Drama), tome Ier, page 32 et suiv.
(2) *Idem*, page 35.
(3) *Idem*, page 30.
(4) *Idem*, page 33.

cœur ému par la beauté de leurs chants, vous vous direz que, quelle qu'en soit la forme, l'expression vraie des sentiments humains, prenant sa source dans l'individualité de l'artiste, est toujours le but de l'art, pris à un certain point de vue. Les grands chanteurs de l'Italie avaient sans doute une large part dans l'effet produit par la musique des anciens maîtres ; mais il en doit être ainsi ; il en sera toujours ainsi de tout interprète des œuvres d'art que le ciel aura doué d'un grand talent, car c'est aussi l'inspiration et le génie qui élèvent l'exécutant jusqu'à l'identité de pensée et de sentiment du compositeur.

Wagner ne voit dans la révolution opérée par Gluck qu'une révolte contre le despotisme des chanteurs (1). «Jusqu'à lui, dit-il, le compositeur ne venait qu'en second ordre dans l'attention que le public accordait à un opéra ; les castrats avaient le pas sur lui. Gluck voulut limiter l'arbitraire de ces artistes et les obliger à respecter l'expression donnée par le compositeur aux paroles ; cette expression, il la trouva plus convenable que dans les œuvres de ses prédécesseurs ; mais voilà tout son mérite. Il n'est pas le premier qui écrivit des airs sentimentaux ; *il n'innova ni dans l'air ni dans le récitatif, et les choses demeurèrent dans le même état* (2) ! » O vous, génération française, qui vous passionnâtes aux accents d'*Orphée*, d'*Alceste*, d'*Armide*, d'*Oreste* et d'*Iphigénie*, vous ne vous doutiez guère, lorsque partagée en deux camps, sous les bannières de Gluck et de Piccinni, vous défendiez avec tant d'animosité l'objet de votre admiration, vous ne vous doutiez guère, dis-je, que vous combattiez pour si peu de chose !

Les successeurs de Gluck, entre lesquels Wagner compte en première ligne Méhul, Cherubini et Spontini, n'ont rien inventé, à proprement parler ; seulement ils ont élargi les formes de leurs prédécesseurs, varié celles de l'air, introduit dans leurs ouvrages le duo, le trio et le quatuor, qu'ils empruntèrent à l'Italie, et augmenté les ressources de l'orchestre. Du reste, ils n'ont pas plus approché du but final de l'art que les compositeurs auxquels ils succédaient (3). Wagner ne leur reconnaît que le mérite d'avoir fait *des efforts loyaux*, *convenables* (schickliches Erforderniss) pour y arriver (4).

Richard Wagner arrive enfin à l'époque moderne ou actuelle. C'est là qu'il donne carrière à ses mépris pour les hommes que tous les peuples ont salués de leurs plus vives sympathies. Et d'abord, il fait une classification de l'opéra par écoles, comparant celles-ci aux divers caractères de la femme. « La musique, dit-il, est une femme. La nature de la femme est l'amour, et la femme n'est dans sa nature naïve que lorsqu'elle s'abandonne sans réserve à cet amour, et qu'elle..... (5) » Je prie le lecteur de me dispenser de traduire en entier, car je serais fort embarrassé. » La véritable femme aime nécessairement ; elle n'a pas le choix..... *à moins qu'elle n'aime pas.* » Conséquence empruntée à la chanson de M. de Lapalisse. » Or, la musique de l'opéra italien est la femme à l'état de prostituée, qui se livre sans amour, et qui se rit des jouissances qu'elle procure (6) ; c'est la musique de Rossini ! La musique de l'opéra français n'est autre chose que la coquette qui, sans âme et sans passion, compose toute son existence de faux semblants, de grâces calculées, et ne vit que de succès de mode. La musique de l'opéra allemand, Weber excepté, ajoute-t-il, est la pire de toutes, car c'est *la prude*, objet d'horreur et type de la femme dégénérée (7). C'est l'opéra de Weigl, de Winter, de Spohr, de Lindpaintner, de Lachner, de Wolfram, de Marschner, de Lortzing et de Lobe. Enfin la femme conforme à sa nature primitive, la femme qui aime et qui se livre tout entière à l'objet de son amour, n'est représentée que par la musique d'un seul compositeur, par la musique de Mozart. » O grand homme ! objet de mon culte d'artiste, vous dont les productions ont fait naître les plus vives et les plus nobles jouissances de ma longue carrière, je me sens humilié de l'hommage que vous rend l'auteur de *Lohengrin*, et le pamphlétaire dont la plume a produit *Opéra et Drame*. Ne nous y trompons pas, cependant ; bien que Richard Wagner reconnaisse que Mozart est admirable en ce qu'il n'a pas de manière et se montre absolument différent dans *Don Juan*, dans la *Clémence de Titus*, dans *Cosi fan tutte* et dans les *Noces de Figaro*, il se sent entraîné à le louer surtout parce qu'il s'unit intimement aux intentions de son poëte. *Don Juan* est pour lui un ouvrage parfait, parce que da Ponte, dans son poëme, et Mozart, dans sa musique, semblent ne former qu'une seule force de conception pour produire ce type original et fort, cette œuvre gigantesque que rien n'a pu égaler jusqu'à ce jour. Si Wagner avait le sentiment vrai de la valeur de cette œuvre, il n'entreprendrait pas la destruction de l'opéra pour lui substituer je ne sais quel rêve monstrueux qu'il décore du nom de *drame*. Dans ses livres, il revient souvent à Mozart et à ses ouvrages, mais il évite avec soin de parler de la *Flûte enchantée*, parce que le sujet et la conduite de cette pièce sont absurdes, et que Mozart en a fait un chef-d'œuvre d'inspiration, en tirant tout de son génie. C'est le triomphe de l'indépendance de la musique ; mais cela ne va pas aux idées du critique.

Rien de plus comique que la manière dont Richard Wagner caractérise le talent de Rossini dans le travail de la composition. « Tout le monde, dit-il, applaudissait aux mélodies de ce maître, moins à cause de leur valeur, que par l'art particulier qu'il avait d'en faire l'emploi. Très-insouciant du sujet, parce qu'il n'y touchait jamais, il employait tout son talent aux fantasmagories les plus amusantes, et les faisait entrer à toute force dans son ouvrage, sans se soucier de la poésie ennuyeuse qu'il mettait en musique. Aux chanteurs qui, précédemment, avaient l'habitude de chercher l'expression dramatique des situations, il disait : *Faites des paroles ce que vous voudrez, mais n'oubliez pas de vous faire applaudir.* « Il écrivait les roulades pour ceux qui n'en » pouvaient inventer et en mettait partout. Rossini, d'ailleurs, méritait » l'engouement que le public montrait pour lui par le soin qu'il mettait » à le satisfaire. Apprenait-il que dans certaine ville pour laquelle il » écrivait on aimait les fioritures ? il en mettait en abondance dans son » nouvel ouvrage. Dans une autre, dont la population était mélanco- » lique, il employait le chant *langoureux*. Savait-il que dans un en- » droit on aimait le tambour dans l'orchestre ? il faisait commencer » l'ouverture d'un opéra villageois par le roulement de cet instrument » bruyant ; enfin, était-il informé que dans une autre ville on aimait » passionnément le *crescendo ?* il composait son opéra dans la forme » d'un *crescendo* perpétuel (1). » Bien des opinions ont été exprimées sur la musique de Rossini à l'époque de ses succès ; mais il faut avouer que jamais son talent n'a été caractérisé d'une manière si grotesque. Le grand reproche que lui fait Richard Wagner, c'est que, de même que le prince de Metternich, Mécène de l'illustre maître, ne comprenait le gouvernement que dans la monarchie absolue, Rossini ne comprenait l'opéra qu'au point de vue absolu de la mélodie ! L'auteur de *Lohengrin* ne court pas le danger de cette critique.

« Les œuvres de Weber, dit Richard Wagner, furent une protestation contre le scandale des prodigieux succès de Rossini. Lui aussi fut mélodiste ; mais, plus près de la nature que le maître de Pesaro, il donna à sa mélodie le caractère populaire de la chanson allemande : caractère franc, gai, naturel, et non dénaturé par le luxe des fioritures. Suivant l'auteur du livre *Opéra et Drame*, le malheur de Weber fut de s'exagérer, surtout après le succès de *Freischütz*, la puissance d'expression dramatique de la musique en elle-même, et de ne pas attacher assez d'importance à la poésie. Quel que fût le mérite de sa belle et noble mélodie, ainsi que des autres qualités caractéristiques de son talent, il fit la rude épreuve, dans *Eurianthe*, de leur insuffisance pour atteindre son but. Découragé, il tenta un dernier effort en faveur de la mélodie sur un sujet féerique dépourvu d'intérêt (*Oberon*), et mourut à la peine ! » On ne s'attendait guère à voir dans *Oberon* la manifestation de l'impuissance dramatique de son auteur, car la nullité de la conception de l'au-

(1) *Opéra et Drame* (Oper und drama), Tome Ier, page 35.
(2) *Ibid.*, page 37.
(3) *Ibid.*, pages 39-41.
(4) *Ibid.*, page 40.
(5) *Ibid.*, pages 186 et suiv.
(6) *Ibid.*, page 188.
(7) *Ibid.*, page 190.

(1) *Ibid*, page 66.

teur de la pièce est précisément ce qui relève la valeur de la musique. Je continue mes extraits du livre de Wagner.

« Par le caractère de sa mélodie populaire, Weber fixa l'attention des compositeurs français sur une source de nouveautés qu'ils épiaient depuis longtemps; mais ils n'en aperçurent que le côté trivial, car la population de la grande ville de Paris, *la plus anti-musicale qu'il y ait au monde*, ne comprend que le vaudeville. Chez elle se trouve le triomphe du couplet : où le couplet finit, commence la contredanse (1). Après le succès de *Robin des Bois* commença donc la grande chasse aux mélodies populaires des pays étrangers. Alertes sur leurs jambes, les Français parcoururent bientôt la Suisse, l'Allemagne, l'Italie et l'Ecosse, pour y rechercher ces mélodies caractéristiques ; mais le cavalier (Auber), chevauchant çà et là, les devança tous. Arrivé à Naples, il courut au marché se mêler aux marchandes de légumes, puis s'en alla chez les pêcheurs de Portici. Sa provision faite de chants de ce peuple criard, il revint à Paris, et fit de cela sa *Muette!* » Qu'en dites-vous? Ne voilà-t-il pas une belle histoire d'un des plus beaux ouvrages de la scène française? Laissez faire : M. Wagner n'est point au bout de sa verve bienveillante.

« La *Muette de Portici* fut le signal d'un nouveau genre, l'*opéra historique*. Dès ce moment, les sujets mythologiques et grecs disparurent de l'Académie royale de musique, et l'histoire devint à la mode. *Guillaume Tell* acheva ce que la *Muette* avait commencé, toujours avec le secours des chants populaires (!). On ne s'en tint pas à ces mélodies ; car le chant d'église fut aussi considéré comme une partie nécessaire de l'opéra. Tout cela s'employa en son temps, d'après une formule donnée, acceptée, et tout le peuple moutonnier des compositeurs de second ordre suivit l'exemple des chefs. Auber et Rossini se prélassèrent dans le char somptueux de l'opéra, riant dans leur barbe de leurs procédés de fabrication. »

C'est dans ces circonstances qu'arriva Meyerbeer : oh! pour celui-là, Richard Wagner lui garde les traits les plus envenimés de sa haine bilieuse. Son immense succès, dit-il, est *un effet sans cause* (2). Il représente l'auteur de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète*, comme serait un cuisinier qui rassemblerait toutes les épices de l'office pour en assaisonner un mets destiné à réveiller le palais d'un gastronome blasé, mais qui serait peu soigneux du choix de la viande relevée par ce moyen. Wagner entasse paradoxes sur paradoxes pour démontrer que les vives impressions produites dans toute l'étendue du monde civilisé par ces grandes compositions ne sont que le produit de froides combinaisons, comme si le feu pouvait se tirer de la glace! La scène d'amour du quatrième acte des *Huguenots* est la seule qui trouve grâce à ses yeux. M. Wagner ne se souvient-il plus d'avoir écrit en d'autre temps, pour la *Gazette musicale de Paris*, une analyse de ces mêmes ouvrages, où se faisait remarquer une admiration sans borne et peut-être exagérée? L'article ne parut pas; mais le manuscrit a été conservé. A-t-il oublié les motifs qui lui dictaient alors des choses si différentes de ce qu'il écrit aujourd'hui? Lui serait-il agréable qu'on publiât ce morceau?

A part les sentiments d'envie et de haine qui percent de tous côtés dans les écrits de Richard Wagner, on y remarque une idée principale qu'il essaye d'étayer de tous les sophismes imaginables, à savoir, que la musique est incapable d'arriver par elle-même à l'intelligence, et que le secours de la parole lui est impérieusement nécessaire pour atteindre ce but : c'est pour cela que, nonobstant son admiration pour Beethoven, il le représente comme s'égarant, par une erreur radicale, dans les grandes œuvres de la dernière période de sa vie, à l'égard de la signification qu'il a prétendu leur donner. Il appelle cela *le malentendu de Beethoven* (3). « Ce grand artiste, dit-il, est, sous ce rapport, comme Christophe Colomb, qui part pour trouver un nouveau chemin qui conduise aux Grandes-Indes, et qui découvre l'Amérique (1). La musique instrumentale du maître montre avec évidence une immense activité intérieure, activité qui n'a plus d'analogie avec celle de ses prédécesseurs; mais ce que produit cette activité ne peut être saisi que par la sensibilité, et reste un problème pour l'intelligence. Beethoven fait, d'ordinaire, sur nous l'impression d'un homme qui a quelque chose à nous dire, mais qui cependant ne peut nous l'expliquer clairement; tandis que ses successeurs (Mendelssohn et son école) nous font connaître d'une manière très-claire et très-prolixe, bien que quelquefois gracieuse, qu'ils n'ont rien à nous dire (2). Hector Berlioz, homme d'une rare intelligence musicale, a poussé l'erreur de Beethoven à ses dernières limites. Les dernières pensées les plus obscures du maître, tombant sous ses yeux, le jetèrent dans le vertige. Persuadé qu'il voyait des figures réelles et colorées là où il n'y avait que des spectres et des apparences trompeuses, il entreprit de réaliser ses rêves et d'en faire comprendre la signification. Ce qu'il avait à dire était si bizarre, si inaccoutumé, si totalement dépourvu de naturel, qu'il ne pouvait le rendre saisissable par des moyens ordinaires : il imagina donc un immense appareil de machines compliquées dont la conception seule indique une organisation toute exceptionnelle. L'orchestre de Berlioz est un miracle de mécanique. Nous devons le considérer lui-même comme le grand industriel de la musique; car c'est lui qui a rendu possible aux musiciens de faire entendre, sous la forme la plus merveilleuse, les idées les plus futiles et les moins artistiques. Il n'est pas vraisemblable que Berlioz ait cherché, au commencement de sa carrière, la gloire d'un inventeur de mécaniques musicales; il y aura été poussé, à son insu, par l'instinct; mais à son insu, aussi, il était destiné à périr, comme artiste, dans ses machines, et à s'enfoncer dans le matérialisme (3). »

On voit que l'histoire de la musique n'est pour Richard Wagner que celle de l'impuissance ou de l'erreur. Les artistes mêmes auxquels il accorde des éloges s'égarent toujours en se dirigeant vers le but. C'est qu'il fallait bien que ce but eût été manqué pour tout le monde, pour que Wagner le découvrît et y parvînt. Tel est le secret de la publication des livres par lesquels il a voulu, d'une part, venir en aide à ses compositions infortunées, et de l'autre, se venger des succès d'autrui. Impuissant à cultiver l'art dans son domaine idéal, il le dédaigne, le rapetisse avec astuce et feint de n'y voir que des conventions puériles, afin d'arriver à la démonstration de la nécessité de l'art positif. Il est de toute évidence que M. Wagner est un des adeptes de cette philosophie du *positivisme* dont M. Auguste Comte est le fondateur en France, et qui a pour organes en Allemagne quelques-uns des élèves de Hégel. Comme lui, ces philosophes suppriment le génie et lui substituent l'action de la force vitale; comme lui, ils repoussent l'idéal; comme lui enfin, ils veulent limiter les émotions de la sensibilité et les fantaisies de l'imagination au profit de la clarté des idées. L'unité est le but de la philosophie positive; c'est aussi l'unité que recherche M. Richard Wagner dans sa fusion de la musique et de la poésie en un seul langage. Non-seulement les religions révélées sont anéanties par le positivisme, mais même la religion naturelle, le sentiment religieux, sont sacrifiés à un seul culte : celui de l'humanité. On a vu que telles sont aussi les doctrines de Richard Wagner. Ici pourtant une différence s'établit; la voici : M. Auguste Comte à Paris, et M. Feuerbach à Berlin, prêchent le culte de l'humanité. Mais M. Max Stirner, élève de M. Feuerbach, et *plus avancé* que son maître, a publié, en 1846, un livre dans lequel il établit que l'homme ne doit avoir d'autre Dieu que lui-même, et qu'il doit s'adorer. Or c'est là le terme final auquel est parvenu Richard Wagner : il s'adore lui-même et résume en lui l'humanité tout entière.

FÉTIS père.

(1) *Ibid.*, page 86.
(2) *Ibid*, page 159.
(3) *Ibid.*, page 111.

(1) *Ibid.*, page 114.
(2) *Ibid.*, page 121.
(3) *Ibid.*, pages 113-135.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de *Giralda*.

Ce charmant imbroglio espagnol, intrigué comme le *Mariage de Figaro*, et cette partition si vivace de mélodies, d'une instrumentation leste, pimpante, animée et scénique, étaient tellement restés dans le souvenir, dans les oreilles des auditeurs et des amateurs de la comédie amusante, qu'on croyait avoir vu et entendu tout cela la veille, ou du moins peu de jours avant. L'ouvrage et les auteurs s'étaient cependant bien et dûment reposés, et *Giralda* n'était plus, comme on dit en termes de coulisses, au courant du répertoire; elle y a repris sa place, et les auteurs, les acteurs, l'administration et les amateurs du véritable genre de l'opéra comique n'auront qu'à s'en féliciter. Mlle Miolan, Mme Meillet-Meyer, MM. Ricquier et Sainte-Foy ont seuls gardé leurs rôles. Ceux du roi et de Don Manoel sont convenablement joués et chantés par MM. Dufrêne et Meillet, qui nous représente le personnage du mari de la reine, dans lequel il pourrait montrer un peu plus de distinction et dont il semble vouloir faire un roi pour rire. Il n'est pas nécessaire de respecter les traditions de ses prédécesseurs à ce point. Du reste, s'il manque de noblesse, comme M. Bussine qui a créé ce rôle, il le chante fort bien aussi. Si M. Dufrêne n'est pas précisément un ténor léger, en fait de diction et de chant, il dit juste et bien, et se tire d'une façon convenable de la partie lyrique. La pièce n'a donc rien perdu à la nouvelle distribution. Le courtisan possesseur de deux femmes malgré lui, mari tremblant de se voir enlever ce titre de bigame par son souverain, est représenté par M. Ricquier de la manière la plus amusante ; et le personnage du meunier qui vend à beaux deniers comptants sa qualité de futur époux de la gentille Giralda, est étourdissant de verve folle et de gaîté rapace sous la figure continuellement étonnée et comique de M. Sainte-Foy.

Mme Meyer-Meillet fait un rôle essentiel du personnage de la reine, par sa taille, sa diction et sa tenue excellente. La cheville ouvrière de cette jolie machine dramatique et musicale, l'héroïne de cette amusante intrigue, est le personnage de Giralda, représentée d'une grâce charmante par Mlle Miolan. Si Mlle Miolan se veut préoccuper un peu des cordes graves de sa voix dans le dialogue comme dans le chant; si elle veille à ne pas prendre la tenue d'une personne qui joue à colin-maillard, étendant les deux bras en avant pour attraper un successeur à ce jeu innocent, elle deviendra ce qu'elle est déjà à peu de chose près, une actrice et une cantatrice charmante, la *prima donna assoluta* de l'Opéra-Comique. Elle a pour concurrente à ce premier rang, dans ce théâtre si riche en sujets lyriques, Mme Ugalde et Mlle Lefèbvre. Une analyse creusée et une comparaison consciencieusement faite des talents de ces trois charmantes virtuoses ne seraient pas inutiles à l'art; et comme disait Talma dans son rôle de Sylla : *J'y songerai* !

La première représentation de la reprise de *Giralda* a été une véritable solennité dramatique pour l'effet de la pièce, de la musique, pour la chaleur des acteurs, de l'orchestre et surtout celle de la salle.

THÉATRE DES VARIÉTÉS.

Frédérick Lemaître dans le *Roi des Drôles*.

La *virtuoserie* se repose, et pendant le chômage des donneurs de concerts, il nous est loisible de jeter un coup d'œil sur les faits et gestes de quelques-uns de nos grands artistes de l'art dramatique. Personne ne conteste ce titre à Frédérick Lemaître. Nous disions, dans une esquisse biographique de cet acteur exceptionnel : Oh ! celui-là, c'est le comédien de tous les temps, de tous les pays, de tous les règnes. C'est Néron, vainqueur des jeux olympiques; c'est le comique et tragique Roscius, le mime Bathylle ; et, pour sauter bon nombre de générations d'acteurs, c'est le vaniteux Baron avec l'esprit de La Rancune du *Roman comique* de Scarron ; il y a en lui du Garrick, du Lekain, du Préville, du Taconnet, du Talma, mais surtout du Kean.

Comme le fameux acteur anglais, il est grand artiste, mais capricieux, fantastique et parfois tyran ; il règne avec hauteur sur ses camarades, et cependant il est bon diable. Fou d'argent, il le dépense avec folie. Original par nature, il affecte l'originalité. Joueur par boutade, buveur par goût, et par conséquent d'humeur inégale, Frédérick Lemaître, qui semble ne jouer la comédie que d'inspiration, analyse on ne peut mieux, non-seulement l'esprit, le caractère du rôle dont il est chargé, mais toutes les parties d'un ouvrage dramatique.

Et maintenant, que vous dire des antécédents de cet artiste excentrique ? Qu'importe de savoir où et quand il est né ? En serez-vous plus avancé quand vous saurez que Frédérick Lemaître a vu le jour à Paris ou à Constantinople? qu'il a été acrobate, mime, figurant? que le Conservatoire l'a fait passer sous son niveau pour en faire, à l'Odéon, un confident de tragédie ?

Une sèche biographie vous dépoétiserait Frédérick, et nous sentons le besoin d'idéaliser nos acteurs à réputation ; de leur prêter des goûts, des caprices étranges, fantastiques. Le bon bourgeois de Paris ne peut se persuader que celui qui peignit avec tant de vérité Georges, du *Joueur*; Edgard, de *Ravenswood* ; Cartouche, dans lequel il était si poétiquement audacieux ; *Richard d'Arlington*, ce grand et vrai tableau de l'ambition ; on ne peut se persuader, disons-nous, qu'un tel comédien soit un homme ordinaire, et l'on ne se trompe pas trop. Frédérick est un résumé de la société actuelle ; et comme il y a dans cette société de la rouerie, du cynisme et toutes sortes de belles, bonnes et grandes choses, le talent de Frédérick la reflète merveilleusement. Il manque à cet artiste éminent de se dessiner largement dans un personnage historique qui lui fasse reprendre la place que ses grands rôles lui avaient donnée. En attendant, il vient de nous représenter un personnage qui est du domaine de l'art musical, le neveu de Rameau, notre illustre compositeur français; le neveu de Rameau, que Diderot avait surnommé le roi des drôles, musicien lui-même, organiste de la chapelle du roi, espèce de parasite, de mauvais sujet dans le genre de *Robert-Macaire*, de *César de Bazan*, de *Paillasse* même ou de *Tragaldabas* de malencontreuse mémoire, se servant de la langue exceptionnelle d'Arnal dans toutes les pièces de M. Duvert. qui, du reste, nous avait dit d'avance à nous-même qu'il n'y avait pas de pièce dans le *Roi des Drôles*. Qu'importe ? Frédérick, qui y tient le dé de la conversation, supprimera la première lettre de ce mot ou de la qualification qu'on donne à ce personnage, et, par son talent créateur, il saura bien en faire le roi des rôles.

Mlle Clarisse Miroy joue et chante dans la pièce le rôle de Mme Rameau en bonne comédienne qu'elle est, et en presque cantatrice, disant avec intelligence musicale bien sentie de jolis airs fort bien choisis par M. Nargeot. On peut ajouter à ces termes d'art la formule sacramentelle que Frédérick Lemaître, en *Roi des Drôles*, fera beaucoup d'argent.

THÉATRE DE L'AMBIGU-COMIQUE.

Sous le titre modeste de *Berthe la Flamande*, la nouvelle administration de l'Ambigu a donné un drame émouvant, saisissant, qui fait pleurer son public tous les soirs, public populaire et distingué, car les auteurs ont réussi à frapper au cœur de toutes les classes de la société, par une peinture vraie, attachante et dramatique de la cour de Charles II, roi d'Angleterre. Il faut dire aussi que la manière dont la belle Mme Guyon joue le rôle de *Berthe la Flamande*, n'est pas pour peu dans la cause qui fait que la foule se porte au théâtre de l'Ambigu-Comique, soit qu'elle se montre astucieusement commerciale comme un homme d'affaires, soit qu'elle agisse et parle à la cour en fière lady, soit qu'elle peigne la maternité ; Mme Guyon a composé le rôle de Berthe en grande comédienne ; elle y déploie, avec une noble expansion d'âme, une pure et irréprochable diction.

HENRI BLANCHARD.

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Concours publics.

Réparons d'abord une omission dans la liste des accessits obtenus au concours de chant par les élèves-femmes. Nous avons dit que le premier avait été décerné conjointement à Mlles Dietsch et Rey; le troisième, à Mlles Sannier et Amélie Bourgeois. Le second l'a été de même à Mlle Girard, élève de Révial, et à Mlle Rigolat, élève de Mme Damoreau, et cette double mention était restée incomplète dans notre compte-rendu.

Jamais concours de chant n'avait été aussi nombreux, du moins pour les hommes. Il n'y avait pas moins de vingt-trois concurrents, et, parmi eux, ce n'étaient pas les voix dont l'absence se faisait le plus sentir. Beaucoup d'éducations sont encore imparfaites, mais il ne s'agit que d'élèves; on l'oublie trop souvent, quand on vient au Conservatoire. Comme il faut toujours se plaindre de quelque chose, on trouve les concours trop riches ou trop pauvres, trop longs ou trop courts. Chaque système a son danger, sans doute; on nous permettra de croire, après mûr examen et expérience faire, que celui qui encourage et facilite est préférable à celui qui comprime et repousse. Un ancien l'a dit : « Dans l'éloquence comme dans les arts, pour qu'un petit nombre excelle, il faut qu'une multitude s'essaye. » C'est la règle que l'on doit suivre au Conservatoire plus qu'ailleurs.

M. Faure, qui a mérité le premier prix de chant, possède une excellente voix de baryton, et sait à peu près tout ce qu'il faut savoir pour réussir au théâtre. M. Bonnehée, le second prix, le suit de près, et M. Crambade, qui a partagé le premier accessit avec M. Wicard, ne tardera pas à marcher sur les brisées de l'un et de l'autre : ce sont trois barytons de nature vraiment distinguée. Quant à M. Wicard, c'est un ténor qui, dès demain, produirait beaucoup d'effet dans un ou deux morceaux; mais, pour chanter un rôle entier, il faut se ménager plus qu'il ne le fait, chanter avec moins de force et plus de mesure, de rhythme. Il y a de l'espoir, beaucoup d'espoir dans les deux seconds accessits, MM. Bétout, ténor, et Bonheur, baryton. Les deux troisièmes, MM. Codelaghi et Boulanger, tous deux barytons, peuvent devenir des artistes, sinon très-brillants, du moins fort utiles.

Pas de premier prix de chant dans le concours des femmes : c'était là une grande nouveauté. Le jury a voulu témoigner qu'il trouvait le concours de cette année inférieur à ceux des années précédentes, et cela s'explique. Dès qu'une jeune personne obtient un second prix, un accessit même, et qu'indépendamment de son talent musical elle a un peu de figure, de tournure, les théâtres s'en emparent, et le Conservatoire se la voit enlever. Que le Conservatoire s'y oppose : il le peut, dira-t-on. Oui, certes, le Conservatoire a le droit de refuser sa permission; il a le droit d'empêcher un jeune homme, une jeune fille de signer un engagement avant la fin de ses études. Mais si cet engagement, et c'est trop souvent le cas, doit donner du pain à toute une famille, s'il doit mettre fin à des misères noblement supportées, croyez-vous qu'il soit si facile au Conservatoire d'user de ses droits? L'art en souffre peut-être, mais l'humanité en profite, et, dans la balance des intérêts, c'est l'humanité qui l'emporte toujours.

Encore quelques progrès, et Mlle Boulart, Mlle Geismar, qui ont partagé le second prix, s'élèveront au premier. Nous en dirons autant de Mlle Dietsch, charmant spécimen de la méthode de Mme Damoreau; de Mlle Rey, élève de Révial, qui ont partagé le premier accessit; de Mlles Rigolat, autre élève de Mme Damoreau, et de Mlle Girard, autre élève de Révial qui ont partagé le second. Mlles Sannier et Amélie Bourgeois, à qui le troisième est échu, sont douées de voix robustes, que le grand Opéra réclame. Le chant de la première est un peu rocailleux; celui de l'autre a besoin d'acquérir plus d'expression et de nuances.

Pourquoi donc MM. les professeurs de chant persistent-ils dans un choix malheureux d'airs étrangers, traduits en un français plus malheureux et plus étranger encore? C'est non-seulement une injure gratuite aux maîtres de notre école, aux producteurs illustres et féconds qui alimentent nos théâtres et ceux de l'Europe c'est de plus un outrage au bon goût, et un écueil placé sous les pas de leurs élèves, à moins que ceux-ci ne se le placent d'eux-mêmes pour venir s'y briser, comme de vrais étourneaux qu'ils sont, et la catastrophe n'est pas sans exemple.

Pourquoi aussi, dans le concours d'opéra comique, cette reproduction presque périodique d'une scène ou de plusieurs scènes baptisées du titre de : l'*Italienne à Alger?* Et savez-vous ce qu'il y a de l'*Italienne* dans ce monstrueux pastiche? Un air de *Sémiramis*, un duo de *Zelmire*, et un dialogue indigne des tréteaux. M. Faure est bien heureux d'avoir ajouté à cette macédoine le trio de *Pappatacci*, qui nous faisait un peu rentrer dans le sujet, encore plus heureux d'avoir chanté le tout à merveille, ce qui lui a valu un premier prix, malgré l'*Italienne* plutôt qu'à cause de l'*Italienne*. Espérons que cet indigeste fragment disparaîtra pour jamais du répertoire de l'école.

Voici le résultat du concours d'opéra comique pour les élèves des deux sexes.

Classes des hommes. — 1er prix : MM. Faure, élève de Moreau-Sainti; et Beckers, élève de Morin. 2e prix : M. Sapin, élève de Moreau-Sainti. 1er accessit : M. Codelaghi, élève de Morin. 2e accessit : M. Bonnehée, élève du même. 3e accessit : M. Holtzem, élève du même.

Classes des femmes. — Pas de premier prix, comme pour le concours de chant. 2e prix : Mlles Boulard, élève de Moreau-Sainti; et Girard, élève de Morin. 1er accessit : Mlle Geismar, élève de Morin. 2e accessit : Mlle Rey, élève du même. 3e accessit : Mlle Klotz, élève de Moreau-Sainti.

Ce qu'il y a eu de plus remarquable dans ce concours, d'abord languissant et faible, c'est vers, la fin, l'exécution presque intégrale de l'*Eau merveilleuse*, ce bouffon chef-d'œuvre de Grisar, par MM. Beckers, Holtzem, Codelaghi, Mlle Girard; et, immédiatement après, celle d'un fragment d'*Actéon*, par Faure et Mlle Boulart.

Dans le grand opéra, ni les hommes ni les femmes n'ont obtenu de premier prix. Voici comment le jury a distribué les récompenses.

Classes des hommes. — 2e prix : MM. Wicard, élève de Duvernoy; Bonnehée, élève du même. 1er accessit : M. Sapin, élève du même. 2e accessit : M. Jollois, élève du même. 3e accessit : M. Crambade, élève de Levasseur.

Classes des femmes. — 2e prix : Mlles Geismar, élève de Levasseur; Dherbay, élève de Duvernoy. 1er accessit : Mlle Rey, élève de Duvernoy. 2e accessit : Mlle Amélie Bourgeois, élève de Levasseur. 3e accessit : Mlle Rimbaut, élève du même professeur.

Malgré l'absence de premier prix, plusieurs scènes très-bien rendues ont été chaudement applaudies, notamment celle du second acte de *Charles VI*, chantée par Bonnehée et Mlle Dherbay; le trio de *Guillaume Tell*, chanté par Wicard, Bonnehée et Frèret; le troisième acte d'*Othello*, chanté par M. Sapin et Mlle Geismar; le fragment du second acte de la *Juive*, chanté par Mlle Rey et M. Sujol, ancien élève lauréat, qui a bien voulu venir en aide à ses jeunes camarades, et qui n'a pas moins fait preuve de zèle que de talent.

Entre les concours d'opéra comique et de grand opéra se trouvait placé celui des instruments à vent, dans lequel les concurrents sont toujours en si petit nombre, que presque tous obtiennent des prix et autres distinctions. Voici la liste de cette année, dans l'ordre qu'avait fixé le sort.

Cor à pistons. — (Professeur M. Meifred.) Pas de premier prix; 2e prix : M. Lefebvre. 1er accessit : M. Carmont, aveugle.

Basson. — (Professeur, M. Cokken.) 1er prix : M. Villaufret; 2e prix : M. Jullien. 1er accessit, M. Bardin.

Clarinette. — (Professeur, M. Klosé). 1er prix, MM. Desormeaux et Boutmy; 2e prix : M. Ledé. Pas d'accessit.

Trombone. — (Professeur, M. Dieppo.) 1er prix : M. Sauret; 2e prix : M. Chattelyn.

Hautbois. — (Professeur, M. Vogt.) 1er prix : M. Colin ; 2e prix : M. Klemmer. 1er accessit : M. Dordet ; 2e accessit : M. Blanchet ; aveugle ; 3e accessit, M. Ortmans.

Trompette. — (Professeur, M. Dauverné.) Pas de premier prix ; 2e prix : M. Guignery. 1er accessit : M. Pilliard ; 2e accessit : M. Lambert ; 3e accessit : Lagarde.

Flûte. — (Professeur, M. Tulou.) 1er prix : M. Heimback ; 2e prix : M. Alvès.

Cor. — (Professeur, M. Gallay.) 1er prix : M. Bonnefoy 1er ; 2e prix : M. Pothin ; 3e accessit, M. Bonnefoy, 4e.

Enfin, la tragédie et la comédie ont clos l'ordre et la marche. Dans la tragédie, M. Vonoven a obtenu un second prix, et il n'y a pas eu d'autre prix ni accessit : les concurrents n'étaient que deux. Dans la comédie, au contraire, deux premiers prix ont été décernés aux classes d'hommes et de femmes. MM. Lesage et Gilles de Saint-Germain ont partagé le premier prix des hommes ; M. Vonovem, déjà nommé, le second prix ; M. Buthiau, le premier accessit, et M. Tuchmann le second. Parmi les femmes, Mlles Valérie et Arrène ont mérité le premier prix ; Mlle Dubois, le second ; Mlles Féraudy et Rousselle, le premier et le second accessit.

Et voilà pour toute une année de travaux, d'efforts, de succès et de revers ! Que de désappointements, de douleurs même à côté de quelques bonheurs inattendus, de quelques récompenses inespérées ! Ainsi va le monde ! Le temps nous manque pour traiter une question soulevée, dit-on, par plusieurs professeurs, qui demandaient qu'on supprimât les applaudissements : ils auraient été les premiers punis. M. Auber a sagement fait de maintenir l'usage, et nous devons constater que jamais l'auditoire n'en a profité plus judicieusement, avec indulgence toujours, mais aussi toujours avec justesse et justice. P. S.

CORRESPONDANCE.

Dusseldorff, 4 août 1852.

J'ai pensé qu'il ne serait peut-être pas sans intérêt pour vous de recevoir d'un témoin oculaire quelques détails sur le grand concours de chant en chœur qui vient d'avoir lieu à Dusseldorff, les 1, 2, et 3 août.

Je laisse de côté la question de savoir si ces sortes de joutes musicales, où il y a toujours nécessairement des vaincus et des mécontents, sont véritablement utiles au progrès de l'art. Il est des gens sérieux, trop sérieux, qui prétendent le contraire, mais ceci n'est pas de mon ressort.

Dusseldorff avait donc, ces jours passés, un air de fête. Pas une rue, pas une maison, qui ne fût ornée de bannières et de guirlandes de feuillage ; il était facile de voir que la ville entière s'associait à la solennité du jour.

La salle du concours, immense comme la nef d'une cathédrale, était pleine d'un public enthousiaste. A l'une des extrémités, sur une vaste estrade, se tenaient les vingt et une sociétés de chant qui étaient venues prendre part à la lutte. Chaque groupe se reconnaît à son drapeau. Ferdinand Hiller et Robert Schumann sont à la tête du jury musical.

Et d'abord voici défiler le menu fretin des sociétés chorales. Elles viennent des bourgades et villages environnants ; on le devine à cette tenue sans apprêt et à ces mains privées de gants. Voici les *liedertafel* de Neuss, de Gladbach, de Essen, etc..... Qui jamais a entendu ces noms-là ? Et cependant quelles voix fraîches, quels timbres sonores, et quel sentiment des nuances ! Le public les applaudit avec acclamation, et déjà *in petto* il a nommé les vainqueurs.

Mais voici les sociétés de premier rang qui entrent à leur tour dans la lice. Ce sont les cohortes serrées de Bonn, de Cologne, d'Elberfeld. Quel admirable ensemble ; et comment vous dire l'enthousiasme qui s'est emparé des auditeurs lorsque la *Concordia*, de Bonn, a entonné ce bel hymne de Mendelssohn :

So rückt denn in die Runde !

Quel triomphe pour l'art vocal, qui, sans le prestige de la scène, et même sans l'appui de l'orchestre, sait produire de si fortes émotions.

Deux soirées furent consacrées tout entières à ces luttes pleines d'intérêt. La troisième n'a pas été la moins belle. L'élite des sociétés chantantes, c'est-à-dire 300 voix environ, s'est réunie à un nombreux orchestre pour un concert que dirigeait R. Schumann.

La séance s'ouvrit par l'ouverture en *ut* majeur (œuv. 124) de Beethoven, presque inconnue en France. Le génie du maître s'y manifeste sous sa dernière forme, et cette œuvre puissante porte l'empreinte de ce penchant qui entraîna Beethoven dans ses derniers ouvrages vers le style fugué et les formes polyphoniques.

Après un hymne pour voix d'hommes, de Schnabel, et un air du *Faust*, de Spohr, chanté par Mlle Schloss, Mme Schumann (née Clara Wiek, joua le concerto en *mi* bémol, de Beethoven, comme il n'est donné qu'à elle et à Liszt de le jouer. Quant à l'orchestre, il y fut admirable d'intelligence et de discrétion. La première partie du concert fut terminée par le *Calme de la mer* (Meeresstille) pour chœur et orchestre, par Fischer, jeune compositeur, qui habite Mayence. Cette poésie de Goethe a déjà inspiré plus d'un musicien et des plus illustres. M. Fischer n'a pas craint de redoutables souvenirs, et il s'en est tiré, il faut le dire, avec beaucoup de talent. Le public bissa le morceau, et le compositeur reçut une véritable ovation avec *Tusch* (fanfare de l'orchestre). La deuxième partie s'ouvrit par une ouverture de Schumann pour la tragédie de Shakespeare *Jules César*. Vous n'ignorez pas, Monsieur, le rang que tient Schumann aujourd'hui en Allemagne. Ses partisans, qui sont en grand nombre, lui assignent le premier rang parmi les compositeurs allemands de l'époque. Cependant, sa musique est loin d'être généralement acceptée comme l'est celle de Mendelssohn. Son ouverture de *Jules César*, a paru à quelques-uns d'une intelligence assez difficile. Néanmoins, le public lui fit un chaud accueil, et le *Tusch* ne fit pas défaut.

Le grand air de *Fidelio*, des variations pour deux pianos, de Mendelssohn et Moschelès, exécutées par Mme Schumann et sa jeune sœur, qui marche sur ses traces ; enfin, le magnifique chœur de Bacchus, tiré de l'*Antigone* ; tel fut encore le menu du festin, qui se termina par trois petits morceaux de maîtres :

1° *Saltarelle*, de Stephen Heller ; 2° Nocturne de Chopin, et 3° Romance sans paroles, de Mendelssohn. Mme Schumann rendit tous ces petits chefs-d'œuvre avec une grâce et un sentiment de délicatesse exquis.

Les noms des vainqueurs furent ensuite proclamés au milieu de fanfares et d'applaudissements enthousiastes. Le premier prix (prix d'honneur), échut à la *Concordia*, de Bonn ; le deuxième, à la *Polymnie* de Cologne. Les petites villes de Neuss, Gladbach, etc., obtinrent les autres prix.

Aujourd'hui 4 août, cette série de plaisirs doit se terminer par une fête artistique, avec tableaux organisés par les soins des peintres de Dusseldorf. La musique y jouera certainement son rôle. Mais je n'abuserai pas plus longtemps, Monsieur, de votre patience de lecteur, et dans l'espoir que vous vous voudrez bien excuser ma prolixité, je vous prie d'agréer l'hommage de mes sentiments les plus distingués.

Th. G.,

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

Le Comité de la Société des gens de lettres, appelé à choisir, par suite d'un concours, une *Ode à sainte-Cécile*, vient d'accorder la préférence à l'œuvre de M. Nibelle.

Un nouveau concours est ouvert pour mettre en musique cette pièce de vers ; les compositeurs peuvent la traiter avec tous les développements que permettent des voix soli, chœur et orchestre. La partition qui aura réuni les suffrages du jury sera exécutée dans le concert annuel que donne la *Société Sainte-Cécile*, pour l'audition des œuvres des compositeurs contemporains.

Le jury de musique sera composé de MM. Halévy, Ad. Adam, H. Reber, Ch. Gounod, Th. Gouvy, Seghers et Wekerlin.

Les partitions doivent être envoyées, *avant le 15 octobre 1852*, à M. Seghers, 52, rue de Caumartin ; elles seront accompagnées d'une enveloppe cachetée renfermant le nom du compositeur, et portant extérieurement une épigraphe reproduite sur la partition.

Après la décision du Comité, on pourra retirer les œuvres non admises ; la signature en restera inconnue.

Les auteurs qui ont pris part au concours de pésie peuvent retirer leurs manuscrits à l'Agence générale de la Société des gens de lettres, 14, cité Trévise.

ODE-CANTATE DE M. NIBELLE.

Diligam te, Domine, fortitudo mea.
Psal. XVII. v. 1.

SAINTE CÉCILE (1).

RÉCITATIF.

L'hymen allumait son flambeau,
Mais à ton fiancé, dans un pieux délire,

(1) Sainte Cécile, jeune et belle Romaine, d'une famille noble et chrétienne, s'était vouée à la virginité. Ses parens la contraignirent d'épouser Valérien, riche seigneur idolâtre. Cécile le convertit le premier jour de ses noces. Elle convertit de même Tiburce, son beau-frère, et un officier nommé Maxime. Valérien, Maxime, Tiburce et plusieurs Romains de distinction périrent dans les supplices, et la vierge subit elle-même le martyre avec une grande énergie.

Tu montrais, noble fille, une palme, un tombeau,
L'échafaud pour autel, pour bonheur le martyre,
Pour prêtre le bourreau.
Calme au milieu d'un long supplice,
Invoquant l'Eternel et bravant les faux dieux,
Tu voyais du Dieu fort l'éclatante milice,
Tu voyais resplendir les cieux!

CHOEUR.

Du Seigneur chante les louanges,
Et que ton luth sacré frémisse sous tes doigts!
Tes chants, aux saints parvis, réjouissent les anges,
Et la terre écoute ta voix.

Pour enivrer la foule,
Que soulève l'enfer,
Lentement le sang coule
Sous des ongles de fer;
Mais aux martyrs la gloire,
Un Dieu, l'éternité:
La mort, c'est la victoire,
C'est l'immortalité!

De la récompense
Le grand jour commence,
Le grand jour a lui.
Sur ton front qu'il aime,
Cécile, Dieu même
Pose un diadème
Brillant comme lui.

CHOEUR.

Du Seigneur chante les louanges,
Et que ton luth sacré frémisse sous tes doigts!
Tes chants, aux saints parvis, réjouissent les anges,
Et la terre écoute ta voix.

Tes dieux et de marbre et de pierre,
Rome, que sont-ils devenus?
Depuis longtemps ils ne sont plus,
Et l'oubli couvre leur poussière.
La vierge, on l'invoque en ces lieux
Où son pied renversa l'idole;
Sur les débris du Capitole
Son nom s'élève radieux.

INVOCATION.

Reine de l'harmonie,
Inspire et soutiens nos accords,
Donne à tes enfants ton génie,
Donne-leur tes transports.

La divine harmonie embrase
De ses feux l'esprit et le cœur,
Et dans une sublime extase,
Nous porte vers le créateur.

CHOEUR

Du Seigneur chante les louanges,
Et que ton luth sacré frémisse sous tes doigts!
Tes chants, aux saints parvis, réjouissent les anges,
Et la terre écoute ta voix.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la *Favorite*. Le rôle de Léonor sera chanté pour la première fois par Mme Tedesco.

*** *Guillaume Tell* a été joué lundi. Gueymard y chantait le rôle d'Arnold avec son talent et son effet ordinaire.

*** Mercredi, un ténor nommé Bauche s'essayait dans les *Huguenots*, et remplissait le rôle de Raoul. C'est le même artiste que nous avons vu se produire à l'Opéra-Comique dans les *Monténégrins*, en 1849. Nous l'avons reconnu à ses qualités et surtout à ses défauts, qui nous ont paru plus saillants encore. Sa voix manque trop souvent de pureté et son intonation de justesse. Obin et Mlle Poinsot ont fort bien rendu les rôles de Marcel et de Valentine.

*** La *Juive*, donnée vendredi, pour le second début de Mathieu, nous l'a montré dans le rôle d'Eléazar. Quoiqu'il en ait fort bien rendu quelques parties, cependant il souffrait d'une indisposition trop manifeste pour qu'il fût juste et possible de l'y juger. Une autre fois il prendra sa revanche. Mlle Poinsot s'est distinguée dans le rôle de Rachel, et, dans celui du cardinal, Depassio a largement déployé sa voix magnifique.

*** Le *Juif errant* sera la première pièce qu'on montera cet hiver à Lyon.

*** Le directeur du théâtre de Kœnigsberg, qui est venu à Paris cette semaine, se propose aussi d'être le premier en Allemagne à faire connaître ce chef-d'œuvre.

*** La réouverture du Théâtre-Lyrique (Opéra-National) doit avoir lieu le 1er septembre prochain, avec l'ouvrage en trois actes, dont la musique est de M. Adolphe Adam. Par une combinaison tout à fait neuve, ce même ouvrage est répété en même temps par deux troupes différentes, afin qu'il puisse être donné tous les jours de la semaine, sans intervalle, et que rien n'interrompe son succès.

*** L'Académie des beaux arts a jugé hier samedi le concours de composition musicale: 1er grand prix, M. Léonce Cohen, élève de M. Leborne; 2e grand prix, M. Poise, élève de MM. Adolphe Adam et Zimmerman. La cantate du premier était chantée par MM. Boulo, Merly et Mme Potier; celle du second, par MM. Boulo, Coulon, et Mme Meillet.

*** Mlle Dobré est de retour à Paris, où elle va se reposer des brillants succès obtenus par elle dans la saison de Londres.

*** Les concerts donnés à Nancy par Bazzini, le célèbre violoniste, ont produit un effet immense. Chaque morceau était suivi d'un rappel, et jamais artiste n'avait excité d'enthousiasme plus unanime.

*** Les fêtes splendides que l'on prépare à Abbeville pour l'inauguration de la statue de Lesueur vont commencer dimanche prochain 8 août. M. le ministre de l'intérieur présidera la cérémonie d'inauguration. La statue part aujourd'hui par un train express du chemin de fer du Nord. Ce bronze monumental n'a pu être terminé assez à temps pour être exposé publiquement à Paris Cela est regrettable pour l'œuvre et pour l'artiste, car cette statue, la deuxième que la France élève à une illustration musicale, est fort remarquable de conception et de travail. Elle sort d'ailleurs du ciseau de M. Rochet, qui s'est acquis une si juste renommée par son bronze équestre de *Guillaume le Conquérant*.

*** Mlle Guénée, la pianiste habile et distinguée, vient de partir pour Bagnères-de-Luchon. Elle s'y rend à la demande de la princesse Callimaki, dont elle est l'artiste favorite.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 4 août. — Le 2 de ce mois, la Société philharmonique a donné un brillant concert dans lequel figuraient trois artistes de Paris. Mme Gavaux-Sabatier y chantait avec le talent, le charme et la distinction que tout le monde lui connaît, l'air du *Cheval de Bronze*, l'air du *Caïd*, et deux romances: *Pourquoi?* et la *Pavana*, qui ont été bissées aux applaudissements enthousiastes de la salle entière. M. Léon Jacquart, le violoncelliste, a fait grande sensation en exécutant les *Souvenirs de Spa* et *Une larme*, fantaisies de Servais. Expression, pureté, justesse irréprochables, facilité d'archet, traditions de la belle école, M. Léon Jacquart réunit toutes les qualités qui placent l'artiste au premier rang; du reste, sa famille a le privilége des succès, puisque son jeune frère vient d'obtenir le 1er prix de violoncelle au concours du Conservatoire. M. Joseph O'Kelly, pianiste de beaucoup de mérite, a dit d'une manière très-remarquable un concerto de Mozart, avec orchestre, et une fantaisie de sa composition. De nombreux applaudissements l'ont salué comme exécutant et compositeur. M. Georges O'Kelly, son frère, tenait le piano d'accompagnement dans ce concert, l'un des plus beaux que la Société philharmonique ait donnés.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 4 août. — Le théâtre de la Reine déploie une activité sans exemple, et à la fin de la saison, pendant que tous les autres théâtres se relâchent, il offre à ses abonnés nouveautés sur nouveautés, et rappelle les plus belles époques de sa gloire. Avant-hier, jeudi, la première représentation de *Casilda*, opéra du grand duc de Gotha, a été donnée avec un succès complet. La marche des Bohémiens du quatrième acte a été bissée avec frénésie, et quoique le décor vînt d'être changé, on a été obligé de la répéter. Mme Lagrange a une large part des applaudissements à revendiquer. L'exécution et la mise en scène sont parfaites. — Mme Charton-Demeur a fait son début dans la *Somnambule*. Son succès n'a pas été douteux. On l'avait applaudie au Théâtre-Français, dans l'opéra comique; on ne l'a pas moins bien accueillie dans l'opéra italien. Gardoni chantait le rôle d'Elvino avec tout le charme qu'on lui connaît. *Lucrezia Borgia* est venue ensuite pour la rentrée de Mme Fiorentini. De Bassini chantait le rôle d'Alfonse: Gardoni, celui de Gennaro, et Mlle Ida Bertrend retrouvait son succès d'habitude dans celui d'Orsini.

*** *Baden*, 2 août. — Nous sommes en pleine saison, et celle-ci est des plus brillantes. Vendredi dernier Mme Sontag a donné, dans la grande salle de la Conversation, un concert auquel assistait l'élite de la société; têtes couronnées, princes, comtes et barons y abondaient: son succès a été prodigieux, et la recette a dépassé 5,000 florins (11,000 fr.) La célèbre cantatrice a chanté, avec tout le charme qui la caractérise, *Una voce poco fa*; l'air du *Toréador*, d'Adam, et une foule de jolies bagatelles qui lui ont valu force bravos et bouquets. A côté d'elle nous avons entendu Teresa Milanollo, que l'on peut appeler, sans exagération, *la reine du violon*; son jeu, à la fois grandiose, fin et délicat, est d'une perfection rare; ajoutez à cela qu'elle fait des choses toutes nouvelles et obtient des effets inconnus jusqu'ici sur le violon, et vous ne serez pas étonné de l'enthousiasme du public, qui l'a obligée à répéter son *Rheinweinlied*. Nul doute qu'elle ne donne un second concert. Cossmann, le violoncelliste, a fort bien tenu sa place entre ces talents hors ligne, et sa fantaisie sur le *Prophète* a obtenu trois salves d'applaudissements. — Après

demain, Mlle Rachel donnera une représentation composée de *Phèdre* et du *Moineau de Lesbie*. Tout est loué d'avance. — Mlle Kastner, jeune et très-jolie pianiste de Vienne, est ici en ce moment. Son exécution prodigieuse et l'extrême délicatesse de son jeu lui présagent de grands succès pour l'hiver prochain, à Paris.

*** *Berlin* — Roger obtient des succès vraiment inouïs. Trois fois en dix jours, il a chanté le rôle d'Eléazar, de la *Juive*, et, nonobstant la chaleur africaine qui régnait dans la vaste salle, toutes les places étaient occupées. Meyerbeer, digne appréciateur de ces triomphes, a dit que nul artiste n'avait pu et ne pourrait se faire estimer plus que Roger, qui unit aux dons précieux de la nature, une éducation, une science exquise et une distinction personnelle des plus remarquables.

*** *Wiesbade.* — La société italienne de Bruxelles, dirigée par M. Bocca, a donné ici huit représentations qui ont été assez suivies. La comtesse Rossi (Mme Sontag) a donné un concert le 26 juillet.

*** *Vienne.* — Parmi les pièces portées au répertoire du théâtre de la Cour pour le mois d'août, se trouvent les *Mousquetaires de la Reine* et le *Prophète*. Au sujet de l'opéra de Meyerbeer, nous avons remarqué une innovation qui peut être justifiée au point de vue de la spéculation, mais que la critique la plus indulgente ne saurait permettre : le 5 août, on donne les trois premiers actes de la pièce, et le lendemain, le quatrième et le cinquième; pour le 7, on annonce l'*Enfant prodigue*, et *Robert-le-Diable* pour le 8 du même mois.—Mme Ney, la mère de Mlle Jenny Ney, cantatrice attachée au théâtre de la Cour, vient de mourir. Mme Ney, qui, elle aussi, avait appartenu à ce théâtre, et qui était également distinguée comme virtuose et comme professeur, avait dirigé l'éducation musicale de ses deux filles, Jenny et Caroline.

*** *Jassy.* — En l'honneur de Servais, qui, à son retour d'Odessa, a passé par notre ville, une soirée musicale a eu lieu chez le ministre de la justice, le prince Stourdza. Le célèbre violoncelliste a joué sa fantaisie caractéristique, ses airs russes, avec sa perfection accoutumée. Dans la même soirée s'est fait entendre le jeune violoniste Graff, d'origine hongroise, qui est de retour de son voyage en Orient.

*** *Helsingfors* (Finlande), 15 juillet. — La municipalité de cette ville ayant résolu de faire recruter à l'étranger un orchestre complet pour les besoins du nouveau théâtre et l'exécution de grandes compositions dans les solennités publiques, ce projet a déjà reçu son exécution, et nous possédons un orchestre composé de quarante-deux artistes, à la tête duquel se trouve M. Gauzangue, habile violoniste, natif de Metz, en France.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

LE JUIF ERRANT

BALLADE POUR VOIX DE BASSE,

Paroles de M. le chevalier CHATELAIN,

Musique de

A. PANSERON

Chevalier de la Légion-d'Honneur, professeur au Conservatoire.

Prix : 4 fr. 50. — La même pour baryton, 4 fr. 50.

Chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

GIRALDA

Opéra comique en 3 actes, paroles de M. E. SCRIBE, musique de

AD. ADAM.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, FORMAT IN-8°, PRIX : 15 FRANCS NET.

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Nos 1. COUPLETS, « O mon habit, mon bel habit de mariage. »	3	»
2. CAVATINE, « Rêve heureux. »	3	»
2 *bis*. La même transposée pour voix de contralto	3	»
3. DUO, « Faut-il donc vous aider, ma chère? »	9	»
4. AIR, « Rêve si doux! »	5	»
4 *bis*. Le même transposé	5	»
5. DUO, « C'est dans l'église du village. »	7	50
5 *bis*. Le même transposé, pour voix de ténor et de baryton	7	50
6. AIR, « Que saint Jacques et les saints me viennent en aide. »	5	»
6 *bis* Le même transposé	5	»
7. COUPLETS, « Tant que j'étais. »	4	50
8. DUO, « O dieu d'amour. »	9	»
Nos 9. TRIO, « Où donc est-il? »	9	»
10. AIR, « De cette pompeuse retraite. »	6	»
10 *bis*. Le même transposé	6	»
11. ROMANCE, « Je suis la reine. »	3	»
12. AIR BOUFFE, « Je ne puis affirmer si celui que j'accuse. »	4	50
13. COUPLETS, « Il a parlé, terreurs soudaines. »	3	»
14. ROMANCE, « Ange des cieux, charme des yeux. »	3	»
14 *bis*. La même transposée	3	»
15. DUO, « O perfidie, qui sacrifie. »	6	»
16. AIR et VARIATIONS, « Par vous brille la Castille. »	3	»
16 *bis*. Les mêmes transposés	3	»

ARRANGEMENTS SUR LES MOTIFS DE CET OPÉRA.

PIANO.

ADAM. — Mélange	6	»
BRISSON. — Op. 40. Fantaisie	7	50
BURGMULLER (F.). — Valse	7	50
COMETTANT (O.). — Op. 36. Fantaisie	7	50
DUVERNOY (J.-B.) — Op. 190. Fantaisie	6	»
HUNTEN (F.). — Op. 174. Fantaisie à quatre mains	7	50
LE CARPENTIER. — Deux bagatelles, chaque	5	»
REDLER. — Op. 144. Fantaisie facile	5	»
ROSELLEN (H.). — Op. 122. Fantaisie	9	»
VOSS (C.). — Op. 120. Fantaisie de salon	6	»
L'OUVERTURE, avec accompagnement de violon ou flûte	6	»
— à quatre mains	7	50
MUSARD. — Deux quadrilles, chaque	4	50
LE CARPENTIER. — Quadrille facile	4	50
ETTLING. — Valse	6	»
PASDELOUP. — Polka-mazurka	4	»
— Schottich	4	»
PILODO. — Redowa	3	»
— Polka	3	»

INSTRUMENTS DIVERS.

LOUIS (N.). — Op. 201. Sérénade pour piano et violon	9	»
LEPLUS (A.). — Trois fantaisies pour flûte avec accompagnement de piano	7	50
Les mêmes pour flûte seule	7	50
MOHR. — Deux pas redoublés, chaque	6	»
L'OUVERTURE arrangée pour deux violons	4	50
— pour deux flûtes	4	50
LES AIRS arrangés pour deux flûtes en deux suites, chaque	7	50
— pour flûte seule	7	50
— pour deux violons, deux suites, chaque	7	50
— pour violon seul	7	50
— pour deux cornets, deux suites, chaque	9	»
— pour cornet seul	7	50
L'OUVERTURE à grand orchestre	18	»
— en partition	18	»

GRANDE PARTITION ET PARTIES D'ORCHESTRE.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 33. 15 Août 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouvernement.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flechière, 193, rue du Terroillet.
Londres. Wesselet Ce, 229, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés recevront, avec le numéro prochain, un morceau de Richard Mulder sur le JUIF ERRANT.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique, les *Deux Jaket*, opéra en un acte, libretto de M. de Planard, partition de M. Cadaux (1re représentation), par **Henri Blanchard**. — Inauguration de la statue de Lesueur, à Abbeville. — Testament de M. le baron de Trémont. — Des Neumes employées à la notation du plain-chant (3e et dernier article), par **Adrien de la Fage**. — Revue critique, Harmonie des Fleurs, six morceaux pour le piano, de J. Blumenthal, par **Maurice Bourges**. — Correspondance, Marseille. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LES DEUX JAKET.

Opéra comique en un acte, libretto de M. Planard; *partition de* M. Justin Cadaux.

(Première représentation le 12 août 1852.)

M. Planard, le librettiste expérimenté, ayant écrit le poeme des *Deux gentilshommes* pour M. Cadaux, avait le droit de lui confier celui des *Deux Jaket*, et il a usé de son droit. M. Cadaux est un compositeur à mélodies faciles, et qui n'abuse pas de sa facilité. Son poëte, dont le talent n'est pas moins facile, mais qui exploite de préférence les idées rétrospectives en art dramatique, a mélangé dans son libretto la morale et les éternelles plaisanteries sur les maris trompés, ce qui fait beaucoup rire.... ceux qui ne le sont pas (mariés ou trompés), et chacun a cette prétention-là plus ou moins. Cela rend sérieux, il est vrai, les pères de famille, les époux qui s'aiment sincèrement, les femmes fidèles (et il en est), les demoiselles bien élevées; mais qu'importe, si cela fait rire les célibataires vieux ou jeunes, et les spectateurs qui siègent au centre du parterre?

L'action de la pièce nouvelle se passe dans le pays où se confectionne le curaçao. M. Vander Chnick, distillateur marchand d'esprits, débitant de consolation, paraît tout consolé d'avance des catastrophes conjugales qui pourront lui survenir, et qui ne lui ont pas fait défaut lors de son premier mariage. Il va donc convoler en secondes noces et se résigne à tout ce qui pourra lui arriver, même au charivari que ses voisins lui donnent. Au moment d'épouser, un matelot hollandais, amoureux de sa future et qu'on croyait mort, arrive et reprend ses droits de fiancé. M. Vander Chnick ou Chenic reste veuf et continue ses fonctions d'insulteur du beau sexe. Nous n'avons pas encore parlé des époux Bleemann chez qui se passe la scène, et qui sont victimes d'un quiproquo provoqué par l'infâme Chnick ou Chenic, qui fait croire au bon Bleemann, mari confiant et plein d'amour, que Jordi Jaket, le matelot revenu pour épouser la jeune Marguerite, est William Jaket que Mme Bleemann avait aimé avant son mariage, et qui a péri dans un naufrage, heureusement pour la morale.

Après que tout cela est fini, que le dénouement s'est fait à la satisfaction de tous, Mme Bleemann vient faire assez intempestivement un petit prêche luthérien sur la confiance conjugale et sur la jalousie, à son mari, qui l'avait soupçonnée un instant; elle lui pardonne, et le Jaket restant et bien portant épouse Mlle Marguerite, à la satisfaction du public, qui s'est assez amusé des péripéties de ce petit acte, fait, comme nous l'avons dit, par un homme expérimenté qui connaît parfaitement toutes les ficelles, même usées, qui font réussir au théâtre. La partie lyrique de M. Planard se distingue par des vers simples, naturels et naïfs, comme ceux de *Marie*, où se trouve la fameuse *robe légère d'une entière blancheur*. Le compositeur a mis sur tout cela des chants faciles et vrais, d'une vérité parfois un peu commune, mais qui plaisent à la généralité des auditeurs.

L'ouverture, d'une allure franche, est peu modulée; elle passe de *re* majeur en *la* majeur, module quelque peu en *si* bémol et *fa* majeur, et rentre dans le ton primitif de *ré* comme tout l'opéra de feu Mainzer. La principale mélodie en est sautillée, et prête au galop comme la plupart des opéras, comiques ou non, de nos jours. Après cette préface instrumentale dans le caractère et dans la tonalité des ouvertures du *Calife* ou d'*Une heure de mariage*, Mme Meyer, qui nous représente Mme Bleemann, avec le charme qui la caractérise chante, en forme d'introduction, de jolis couplets sur le *Joli chapeau du mari*; puis vient un chœur bruyant, tumultueux, qui peint avec énergie et franchise le charivari qui poursuit le distillateur. D'autres couplets viennent ensuite, et puis d'autres couplets; car, ainsi que nous l'avons déjà dit, cette forme poétique et musicale abonde dans l'ouvrage. Ceux dits par Bleemann sont d'une mélodie agréable et facile à retenir, surtout la phrase musicale sur ces vers qui les terminent :

Près de ma ménagère,
Joyeux de revenir,
Je trouve en ma chaumière
L'amour et le plaisir.

Le matelot Jaket, déguisé en vieux savant, botaniste, quelque peu sorcier, chante un air sur l'hospitalité qui ne manque pas d'animation, mais dans lequel se trouvent plusieurs fautes de prosodie, ce qui paraît singulier dans un compositeur français. La valse qui sert de *coda*, de péroraison, a de l'entrain, mais un entrain vulgaire. Les deux couplets chantés à table par Mme Meyer sur le *Doux signal d'amour*, sont charmants; ils ont plu tout d'abord à la première audition et plairont de plus en plus aux représentations suivantes. Une musique instrumentale de scène de mélodrame continue à l'orchestre après ces couplets, et s'enchaîne avec un duo dramatique entre le mari qui se croit trompé ou celui qui aspire à l'être. Ce morceau est assez bien traité dramatiquement. La mélodie chantée ensuite par Bleemann, et que nous appellerons la romance du *Dernier soupir*, puisque ces mots se trouvent à la fin de chaque couplet, est d'un bon sentiment musical et délicieu-

sement dite par M. Meillet. Un duo entre le même et Mlle Decroix, qui joue et chante très-agréablement le petit rôle de Marguerite. Là s'arrête la mission musicale confiée à M. Justin Cadaux par M. Planard, mission dont il s'est acquitté en disciple et continuateur de nos mélodistes quand même nommés d'Aleyrac, Nicolo, etc.

Les *Deux Jaket* sont de ce genre d'ouvrages appelés operette, comédies à ariettes, qui peuvent faire diversion parfois, et sans en abuser, aux partitions hérissées de science et de vocalises audacieuses qu'on désignait autrefois par la qualification de casse-cou. Si ce genre de musique ne fait pas révolution dans l'art, il fait plaisir à la majorité du public de l'Opéra-Comique, moins musical que scénique, et plus vaudevilliste que dilettante. HENRI BLANCHARD.

INAUGURATION DE LA STATUE DE LESUEUR A ABBEVILLE.

La France est dans une bonne veine de reconnaissance et d'hommages. Elle prend décidément l'habitude de payer ce qu'elle doit à ses grands écrivains, à ses grands poëtes, à ses grands artistes, à ses illustrations de toutes les époques et de tous les genres.

Lundi dernier, c'était la ville du Havre qui dressait des statues à deux de ses plus glorieux enfants. L'Académie française était représentée à cette cérémonie par M. Alfred de Musset, qui a dit quelques mots en prose, et par M. Ancelot, qui a caractérisé en fort beaux vers le génie et les ouvrages de Bernardin de Saint-Pierre et de Casimir Delavigne. M. Ancelot est lui-même un enfant du Havre; lors de ses débuts, il se trouva posé comme rival de Casimir; sa tragédie de *Louis IX* fit quelque temps échec à celle des *Vêpres siciliennes*. Nous ne rappelons ce fait que pour rehausser encore la valeur du magnifique et chaleureux éloge dont il vient d'honorer son ancien concurrent, en attendant qu'un autre lui accorde à son tour la même justice; mais nous supposons qu'il attendra volontiers.

Dans la revue poétique et pittoresque des travaux dramatiques de l'auteur des *Comédiens*, du *Paria*, des *Enfants d'Edouard*, et de tant d'autres chefs-d'œuvre, M. Ancelot n'a omis que le dernier, *Charles VI*. Il est vrai que *Charles VI* est un opéra, et que dans cette production, Casimir a eu pour collaborateur son frère, Germain Delavigne; mais toutes ces raisons n'en sont pas pour nous, qui aimons à nous rattacher à l'illustre auteur par ce qu'il a de musical, et qui ne pouvons oublier que son dernier soupir fut un chant, le chant du cygne, immortalisé par les inspirations sublimes qu'il a fournies au génie d'Halévy.

Le lendemain, mardi, une autre statue s'élevait en l'honneur d'un musicien. Abbeville payait son tribut à la mémoire de Lesueur, l'auteur de la *Caverne*, de *Paul et Virginie*, de *Télémaque*, des *Bardes*, et de tant de chefs-d'œuvre du genre religieux. La renommée de Lesueur s'appuie également sur l'église et le théâtre. C'est dans l'église que son talent s'était formé, comme maître de chapelle et compositeur. La révolution l'en arracha et le condamna pour ainsi dire aux succès du théâtre, succès consacrés plus tard par la toute puissante faveur d'un grand homme. Napoléon avait fait jouer les *Bardes*; après la représentation, il fit appeler l'auteur dans la loge impériale, en l'invitant d'un geste à s'asseoir auprès de lui.

Une statue revenait de droit à ce compositeur, dont la patrie est fière, à ce descendant d'Eustache Lesueur, le grand peintre, à ce maître dont les élèves se nomment Ambroise Thomas, Berlioz, Boisselot, Elwart, Gounod, sans parler de beaucoup d'autres. La piété courageuse de sa veuve et son infatigable dévouement à une tâche qu'elle avait acceptée comme un devoir rigoureux, ont puissamment contribué à cet acte de justice nationale, dont tous les amis de l'art doivent se féliciter.

La députation de l'Académie des beaux-arts, attendue au débarcadère du chemin de fer par les autorités, n'est arrivée que quelques instants avant la cérémonie. Le cortége, après s'être réuni à l'hôtel-de-ville, s'est rendu au pied de la statue de Lesueur, érigée sur la place principale de la ville. A un signal donné, le voile qui recouvrait la statue est tombé au bruit des applaudissements d'une foule immense, accourue de toutes les villes et communes voisines. Alors on a exécuté une cantate composée par M. Ambroise Thomas, et cet hommage de l'élève au maître a été fort applaudi.

Plusieurs discours ont été prononcés par M. le maire d'Abbeville, par le sous-préfet, par M. Caristie, membre de l'Institut, et par M. Elwart. Des musiques ont exécuté ensuite plusieurs morceaux, notamment l'ouverture de la *Caverne*.

Un banquet de soixante-dix couverts, préparé à l'hôtel-de-ville, réunissait à trois heures tous les invités, au nombre desquels se trouvaient Mme Lesueur, sa fille et son gendre, Xavier Boisselot. Un toast a été porté par le sous-préfet au Prince-Président de la République; un autre par le maire d'Abbeville, qui a remercié l'Académie des beaux-arts de son concours à la fête. M. Lemaire, membre de l'Institut et député au Corps législatif, a répondu au nom de ses collègues, et a ensuite invité l'assemblée à se joindre à lui pour porter un toast à Mme Lesueur. M. Ambroise Thomas, auteur de la cantate, et M. Rochet, auteur de la statue, ont également reçu un hommage de même espèce, et M. X. Boisselot a prononcé, au nom de la famille, quelques paroles de remersiement accueillies avec un vif enthousiasme.

Après le banquet, on s'est rendu à un concours de musique qui avait lieu sur la place même où s'élève la statue. Quinze musiques des villes et des communes, ainsi que celles d'un régiment de cuirassiers et du 48e de ligne, prenaient part au concours. Le prix principal était une médaille d'or à l'effigie de Lesueur. Il a été remporté par la musique de Boulogne; d'autres prix ont été obtenus par les villes d'Amiens, d'Hesdin, etc. Une médaille en or a été décernée, comme prix spécial, à la musique du 48e de ligne. Les bravos de la foule des auditeurs ont ratifié la justice et l'à-propos de cette distinction.

P. S.

TESTAMENT DE M. LE BARON DE TRÉMONT.

Nous annoncions, il y a peu de jours, la mort presque subite d'un de ces hommes honorables qui savent partager leur existence entre les affaires et les arts. M. le baron de Trémont, qui avait rempli les fonctions de préfet dans trois villes différentes, ne cessa jamais de cultiver la musique, tout en portant à la littérature et à la peinture un intérêt non moins vif qu'éclairé. Il n'était pas de ceux que surprend la dernière heure; il la prévoyait sans la craindre, et il avait prié son médecin et ami, le docteur Trousseau, de lui dire à quels symptômes il pourrait en reconnaître bien positivement l'approche.

Toutes les dispositions de M. le baron de Trémont étaient donc faites, toutes ses volontés exprimées dans un testament et un codicille mûrement délibérés. L'autre semaine, une convocation extraordinaire réunissait les comités des cinq associations d'artistes chez M. le baron Taylor, leur président. Cette convocation avait pour but de leur apprendre qu'avant de mourir, M. le baron de Trémont avait voulu donner aux arts et aux artistes un dernier gage d'affection et de reconnaissance, en léguant à chacune des cinq associations, à celle des artistes musiciens, ensuite à celle des artistes peintres, architectes, etc., des artistes dramatiques, des gens de lettres, des artistes inventeurs et industriels, une rente annuelle de 330 fr. Par le testament dans lequel le testateur ne s'occupait que de l'association des artistes musiciens et de celle des artistes peintres, la rente n'était portée qu'à 220 fr.: le codicille l'élève à 330, en étendant le bienfait aux trois autres sociétés.

Quand le testament de M. le baron de Trémont sera entièrement connu, on verra que toute la fortune laissée par lui est employée en fondations d'utilité publique. Aujourd'hui nous nous bornons à en publier les clauses qui nous touchent le plus directement.

L'association des artistes musiciens, la première nommée dans le testament, devait être aussi la première à honorer d'un pieux hommage

la mémoire du bienfaiteur. Aussi le comité a-t-il décidé, dans sa dernière séance, qu'une messe funèbre serait célébrée en l'honneur de M. le baron de Trémont, dans l'église de Saint-Eustache. L'exécution en aura lieu vers la fin du mois de septembre, et le beau *Requiem* composé par M. Hector Berlioz a été choisi pour cette solennité.

P. S.

DES NEUMES

Employées à la notation du Plain-Chant.

(3e et dernier article) (1).

Ainsi que l'a remarqué M. Nisard, les monuments de la notation neumatique peuvent se diviser en trois classes : 1° musique d'église : ceux-ci sont fort nombreux, et presque toutes les grandes bibliothèques, sans parler d'établissements moins considérables, possèdent des livres de liturgie de diverses époques notés en neumes pures ou lignées; 2° musique séculière : les monuments de ce genre sont rares, et la liste de ceux qui sont connus n'est pas longue à rédiger ; 3e musique élémentaire ou tableaux des signes neumatiques avec leur dénomination, plus rares encore que les précédents. C'est à ces derniers qu'il faudrait surtout s'attacher, s'ils nous fournissaient les documents nécessaires ; mais il s'en faut qu'ils nous instruisent de ce que nous voudrions savoir. Quand, au moyen-âge, il s'agit d'expliquer quoi que ce soit, les auteurs ont deux manières tout à fait opposées : ou ce sont de prolixes et confuses dissertations appliquées à des questions oiseuses, tandis que les points essentiels sont constamment négligés; ou bien tout se borne à des renseignements trop succincts, de toute part insuffisants, et souvent à de simples tables, à des traductions d'un mot par un autre qui ne sauraient rien éclaircir, et parfois embrouillent et obscurcissent la matière.

C'est dans cette dernière situation que nous nous trouvons par rapport aux neumes. Tout ce que nous possédons à cet égard se réduit à des tables de signes. Walther en a publié le premier une dans son *Lexicon diplomaticon*. Gerbert en a donné une autre plusieurs fois reproduite depuis, jusqu'à ce que M. Danjou en fît lithographier, il y a quatre ans, une troisième, d'après un manuscrit du XIIIe siècle qui se conserve au Vatican. Le père Lambillotte vient d'ajouter à nos ressources une nouvelle table de cinquante-quatre signes, et deux autres de dix-sept signes chacune à peu près identiques ; la première est tirée d'un manuscrit de Munich, provenant de l'abbaye d'Ottenburg ; les deux autres, de manuscrits de Murbach et de Toulouse. J'en publierai moi-même bientôt une autre, que j'ai copiée dans deux manuscrits de Florence, et qui contient trente-cinq signes dont les appellations, toutes différentes de celles que l'on connaît, peuvent en certains cas éclaircir le sens. Au reste, cette table, ainsi que celles de MM. Danjou et Lambillotte, se rapporte plus spécialement à l'époque à laquelle les neumes s'écrivaient sur la portée, et bien que ce soient toujours au fond les mêmes signes, comme ils sont tracés en caractères à la fois plus gras et plus élégants, elles sont moins utiles que les anciennes, puisque les neumes appliquées à la portée ne sont jamais bien difficiles à lire.

A ces moyens d'étude, il faut joindre l'Antiphonaire de Montpellier, dans lequel la neumation est perpétuellement interprétée au moyen des quinze premières lettres de l'alphabet latin ; et un tableau des huit modes en double notation dont l'infatigable père Lambillotte a publié le *fac simile* d'après un manuscrit de Munich. Chose singulière, les terminaisons psalmodiques, qui seraient ici le point utile à vérifier, sont précisément celles où manque la lettration.

Toutes ces pièces suffisent de reste pour nous faire comprendre ce que, d'ailleurs, la seule inspection des signes neumatiques nous avait appris, savoir, que tel d'entre eux se composait d'un, de deux, de trois ou d'un plus grand nombre de degrés ascendants ou descendants ; mais voilà tout. Les difficultés énoncées plus haut subsistent dans leur entier, et nous ignorons toujours, dans un très-grand nombre et même dans le plus grand nombre des cas, la distance des degrés entre eux. (Il est bien entendu que je ne parle que des neumes pures, c'est-à-dire dépourvues de portée et des autres indications qui pourraient aider à la lecture.) Or, nous n'avons plus là les maîtres du Xe siècle pour les consulter, et nous ne pouvons plus savoir ce que pensent sur tel graduel ou telle antienne maître Salomon, maître Aubin ou maître Trudon ; d'ailleurs, nous savons qu'ils n'étaient pas d'accord, et nous ignorons si, revenant au monde aujourd'hui, nos vieux confrères s'entendraient mieux : laissons-les donc dans leur repos,

Ainsi l'a pensé le père Lambillotte dans l'arduc et pénible tâche qu'il s'est imposée et pour laquelle il lui faut véritablement un courage et une persévérance bien rares et bien dignes d'éloges, sans parler des moyens matériels dont il peut disposer. En effet, il se donne bien de garde d'afficher la prétention d'interpréter les neumes *à priori* ; son procédé est, au contraire, complétement *a posteriori*. Après avoir examiné bien attentivement le sens des neumes et les moyens que l'on a d'arriver à en avoir l'intelligence, il ne s'aventure pas à traduire de lui-même, il interroge les traducteurs les plus rapprochés de l'époque et il suit jusqu'à nos jours les opérations des reproductions de traductions anciennes; car il ne faut pas se faire illusion : une fois les neumes placées sur des lignes, c'est à ces nouvelles copies que chacun s'est attaché, et personne n'a plus été faire de confrontation dans les manuscrits en neumation pure. Partant donc de l'époque de Guido, c'est-à-dire des neumes appliquées à la portée musicale, qui conduisent assez promptement à la notation actuelle du plain-chant, le père Lambillotte procède précisément comme ont fait les savants qui ont expliqué les hiéroglyphes égyptiens au moyen de l'inscription si connue écrite en caractères hiéroglyphiques et démotiques, puis en langue et lettres grecques. Ici les neumes pures sont les hiéroglyphes ; les neumes accompagnées de lignes, de couleurs, de lettres ou de clefs, sont les caractères démotiques; enfin, notre notation du plain-chant correspond aux caractères helléniques.

Observons, toutefois, que les illustres interprètes de l'antique inscription avaient un grand avantage et pouvaient opérer avec une parfaite certitude ; car la version grecque, la seule dont ils comprissent d'abord le sens, était contemporaine des deux textes, unique et d'une fidélité inattaquable. Sitôt donc qu'ils eurent bien établi dans les deux écritures inconnues le rapport des mots et des signes avec les mots et les signes de la version grecque, le travail était fait, et ils pouvaient se dire en toute confiance qu'en retrouvant ces mêmes caractères ailleurs, ils en connaissaient la signification, sauf les circonstances modificatives ordinaires que pouvait présenter l'association de tel mot à d'autres mots : ils avaient pleinement raison.

Pour la métagraphie des neumes le même avantage n'existe pas. Les travaux du père Lambillotte et de tous ceux qui se sont occupés de la neumation ne pourront donc atteindre à un tel résultat. Le laborieux jésuite le sait fort bien lui, dont, au reste, le but était moins d'établir une théorie générale et absolue de neumation que de trouver en l'étudiant les moyens de ramener le chant ecclésiastique à son texte primitif. Aussi avoue-t-il avec la droiture de l'homme studieux qui a épuisé tous les moyens de vérification, et pris la question sous toutes ses faces, que les signes neumatiques ont tantôt un sens, tantôt un autre, sans qu'aucune particularité aide à discerner quel est le véritable. La valeur musicale des neumes, dit-il, ne saurait se retrouver dans les neumes elles-mêmes, ces signes n'ayant par eux-mêmes qu'une valeur tonale indéfinie, et la manière de les chanter ne s'étant jamais apprise que par l'usage.

L'opinion d'un écrivain qui a étudié la matière avec autant de profondeur laisse peu d'espoir à quiconque se proposera d'interpréter les neumes autrement que par les traductions qui en ont été faites, et en vérifiant laquelle de ces versions mérite d'être préférée. Hors de là, tout est imaginaire. On pourra bien tirer des neumes un chant plus ou

(1) Voir les nos 29 et 31.

moins beau, plus ou moins naturel, portant plus ou moins dans ses tournures mélodiques la date approximative de son origine; on ne sera jamais sûr de reproduire une cantilène telle que l'exécutaient les chantres avant le XIe siècle.

A l'égard du plain-chant, nous possédons une ample série d'interprétations plus ou moins recommandables, qui fournissent au travail de tout nouvel éditeur de chant d'église les secours necessaires; mais pour les chants séculiers écrits à l'époque des neumes, nous n'avons rien de pareil. Serons-nous donc à tout jamais privés de la lecture des pièces de ce genre déjà signalées et de celles qui pourront par la suite se retrouver? Cela est fort à craindre. Et pour mon compte, après une étude attentive des travaux entrepris en ces derniers temps, particulièrement par MM. Nisard et Lambillotte, je me vois forcé de m'en tenir à l'opinion que j'ai toujours manifestée sur ce sujet, et que j'ai de nouveau exprimée lorsqu'il fut question pour la première fois de l'Antiphonaire de Saint-Gall (1); c'est à savoir que, si les neumes ne sont pourvues de clefs, de lettres, de couleurs ou enfin de lignes, nous ne saurions les lire d'une manière certaine; et prétendre le contraire, c'est, comme le dit Guido, vouloir tirer de l'eau d'un puits où manque la corde, sauf peut-être le cas où les neumes seraient composées de points ou signes analogues isolés et espacés avec une régularité suffisante; encore resterait il un vaste champ à l'arbitraire, surtout si rien ne faisait connaître la note initiale.

Lorsqu'il s'agira de pièces liturgiques, on pourra, si l'on veut, dire qu'on lit les neumes; mais, en réalité, ce ne sera jamais le texte original des neumes que l'on lira, ce sera leur traduction; autrement, leur application sur la portée ou leur métagraphie en caractères de plain-chant, et l'opinion à laquelle on s'arrêtera ne sera, en dernière analyse, que celle de l'un des traducteurs qui, lui-même, aura été plus ou moins bien inspiré ou plus ou moins bien conseillé, puisque nous avons vu que l'on n'a jamais possédé aucun moyen certain, aucune méthode rationnelle de vérification et, au besoin, de rectification, tout dépendant de la décision du maître.

Ce fait, malheureusement trop bien prouvé, et que le père Lambillotte ne fait nulle difficulté d'avouer, ainsi que nous l'avons vu il y a un instant, n'ôtera rien au mérite des travaux qu'il a si courageusement entrepris et poussés en avant, non plus qu'à tous ceux qui pourraient être exécutés dans le même sens. Il est des choses qu'il faut bien se résoudre à ignorer, et elles sont nombreuses; mais lorsque notre ignorance en pareil cas nous laisse assez de points éclaircis pour que la marche de l'esprit n'en soit point ralentie, mais seulement contrariée, il n'y a pas tant à se plaindre. Selon toute apparence nous ne saurons jamais d'une manière certaine si la lune est habitée, et surtout quelle est la nature de ses habitants; cela nous empêche-t-il d'être assurés que le satellite attaché à notre planète fait autour d'elle des révolutions de 27 jours 1/3, et de connaître chacune des phases de ces révolutions?

Sachons donc nous contenter des moyens que nous possédons de remonter au plain-chant, tel qu'on l'a connu au XIe siècle; ce sera encore beaucoup, et peut-être ne gagnerions-nous pas grand'chose à remonter plus haut, si ce n'est de satisfaire notre curiosité; c'est une proposition que je développerai dans une autre occasion. Quant aux pièces dont nous ne possédons pas de traduction qui date de l'époque où les neumes commencèrent à être délaissées, comme il n'existe jusqu'à présent aucune méthode dont la certitude soit démontrée pour arriver à les déchiffrer, il n'y a, je pense, aucun espoir raisonnable de lire et interpréter ces caractères, que nous connaissons bien individuellement, mais qui, ayant plusieurs sens, prêtent à une multitude d'interprétations et, dans les cas les plus favorables, ne peuvent aboutir qu'à des conjectures.

Si l'on en voulait un exemple, je proposerais de soumettre aux musicistes qui se sont le plus occupés des neumes, c'est-à dire à MM. Fétis, Nisard et Lambillotte, que je nomme ici selon la date de leurs travaux, une pièce de quelques lignes en neumation pure, en les priant de la traduire dans notre système, tandis que de mon côté je ferai la même opération. Qu'arrivera-t-il quand ce sera terminé? Il se pourra fort bien que l'on ait quatre interprétations différentes: chacun de nous trouvera des raisons également plausibles pour soutenir sa version et des motifs attaquer chacune des trois autres, qui aura pour se défendre à son tour, non moins admissibles; en sorte que, tout comme au temps de Jean Cotton, l'on aura une pièce de maître Fétis, de maître Nisard, de maître Lambillotte, de maître Adrien. C'était celle de l'auteur primitif que l'on demandait.

ADRIEN DE LA FAGE.

(1) Voir la *Gazette musicale* du 12 octobre 1851.

REVUE CRITIQUE.

HARMONIE DES FLEURS,

SIX MORCEAUX POUR LE PIANO, PAR M. J. BLUMENTHAL.

Faire de la musique de piano à la fois facile et jolie, c'est fort joli, vraiment; mais ce n'est pas facile, puisque si peu de gens en ont le secret. Vous plaît-il d'en chercher la preuve? Additionnez patiemment tout ce qui se publie au jour le jour à l'usage des moyens d'exécution médiocres, incomplets, bornés. Le chiffre est considérable, n'est-ce pas? Mais la valeur, quelle est-elle généralement? Quelque chose comme zéro. Rendez donc justice au talent, bien moins ordinaire qu'on ne croirait, qui sait flatter l'oreille sans mettre en mouvement tout l'arsenal des complications formidables du mécanisme; et reconnaissez que si la musique à grands effets de bruit et de difficulté, la musique à *grand ramage*, est de mise au concert sous la main des premiers virtuoses, les compositions moins étourdissantes, moins ambitieuses, mais quelquefois aussi plus aimables et mieux aimées, ont bien leur prix et leur mérite dans l'intimité du salon ou du cabinet d'étude.

Elles s'adressent d'ailleurs à une population d'élèves et d'amateurs bien autrement nombreux. Les grandes forces ne sont que des exceptions. La majorité, soit défaut de courage, soit manque de vocation, se contente d'atteindre un certain juste-milieu, ligne d'arrêt qu'elle ne franchit point. Mais, elle aussi a son amour-propre, de l'amour-propre jusqu'au bout des doigts. Elle tient à briller dans sa sphère mixte. Elle veut moins être que paraître. Ce qu'il lui faut donc, c'est d'abord de la musique toute nouvelle, toute fraîchement écrite, puis de la mélodie séduisante, puis encore du trait assez pimpant pour faire bonne figure, assez facile cependant pour ne réclamer ni travail ni fatigue, puis, enfin, dans le sujet quelque chose de poétique qui permette à l'auditoire de se récrier sur les trésors de sentiment, d'esprit, d'*expression*, dont chacun se croit bien sincèrement le fortuné possesseur. Comprenez-vous maintenant pourquoi il n'est pas si aisé de satisfaire avec un égal succès à toutes les conditions du programme?

Entre les quelques compositeurs-pianistes qui ont aujourd'hui cette habileté ou, si vous voulez, ce bonheur, M. Blumenthal, l'auteur de la *Source*, n'est pas le moins favorisé. Il a su saisir avec adresse le point précis, en deçà et au delà duquel on n'est plus accepté par le tiers-état des exécutants. Aussi se garde-t-il bien soigneusement des excentricités rhythmiques ou harmoniques, des écarts d'imagination. Tout cela manquerait le but. Ce qu'il recherche et ce qu'il trouve, c'est un mélange exactement pondéré, d'agrément, d'effet, de pittoresque, le tout approprié à des mains d'une dextérité secondaire.

L'ordre, la clarté, sont naturellement les qualités dominantes de son style. Sa mélodie, ennemie de la vulgarité banale, allie au charme sonore le mérite de l'*expressivité*; le coloris musical répond fidèlement à la donnée poétique.

Toutes ces qualités, qui expliquent et justifient le succès de la musique de M. Blumenthal, ne font point faute aux six nouveaux morceaux dont se compose le recueil intitulé *Harmonie des fleurs*: recueil aussi joli que le titre, et qui tient tout ce que le titre promet. Il était tout simple que M. Blumenthal (traduisez littéralement *Florival* ou *Val*

fleuri) rendit hommage à l'empire de Flore d'où lui est venu son nom. Quoi de plus poétique d'ailleurs, de mieux fait pour porter à l'imagination que cette langue symbolique des fleurs, qui s'exhale avec mystère des corolles parfumées? Quel cortége de brillantes réminiscences traverse la pensée en songeant à ce langage pénétrant et suave, né dans l'Orient, à l'ombre voluptueuse du harem, parmi les belles esclaves de l'Asie! Charmant pays vraiment que celui où pour parler le plus éloquemment du monde, on n'a nul besoin d'enlacer les plus belles fleurs de rhétorique. Un tout petit bouquet parle plus savamment qu'un Bossuet. Son style fleuri a dit bien vite amour, désir, ivresse. Les six compositions de M. Blumenthal disent-elles donc toutes ces charmantes choses? Oui vraiment et d'autres encore.

La rose y parle d'amour; l'héliotrope, d'enivrement; les primevères, des fraîches illusions de la jeunesse. Mais il y a aussi la violette qui dit modestie et retenue; la pensée, tendres souvenirs; le romarin, deuil et tristesse. En six mots ou plutôt en six fleurs, voilà tout un roman. Cette énigme que l'artiste propose en musique à ses sentimentales lectrices, mesdames, on vous la laisse à deviner.

Ah! que ces *bouquets*,
S'ils n'étaient discrets,
Diraient de secrets!

Voyez d'abord quel aimable éclat dans les *Primevères*. Ce motif en trilles brillants comme le ramage du rossignol, ce chant expressif que soupire la main gauche, cette coda scintillante où l'on croit retrouver les frémissements de la brise, des feuillages, des eaux argentées, n'est-ce pas tout le printemps avec sa riante suite et aussi le délicieux rayonnement des premières impressions de l'âme et de la vie? Lisez ou écoutez la *Violette*, cantilène fraîche et naïve, dans le goût des allegretto de Mozart, sans faste ni prétention. On y voudrait pour épigraphe ce joli quatrain de Saint-Sorlin, mêlé à la guirlande poétique de Julie de Rambouillet:

Franche d'ambition, je me cache sous l'herbe,
Modeste en ma couleur, modeste en mon séjour;
Mais si sur votre front je me puis voir un jour,
La plus humble des fleurs sera la plus superbe!

Il est juste que la *Rose* (le n° 3) soit moins timide, moins modeste. Tout d'abord elle se pose en reine des fleurs; c'est bien son droit de rose. Elle triomphe donc en *ré* majeur (le ton classique de tous les triomphes), dans un neuf-huit qui plaît d'autant plus que le début rappelle clairement un thème aimé du public, un beau tutti du *Val d'Andorre*. L'épisode du milieu en *fa* dièse majeur forme un contraste bien accusé. Il y a dans ce court andante du mystère, de la tendresse provoquante, même un grain de volupté; et tout de suite, la rose, plus coquette qu'aimante, plus sensuelle que sensible, reprend l'attitude et le chant du triomphe.

A cet éclat, le *Romarin* vient opposer le regret douloureux, l'angoisse passionnée. C'est bien ici

La plaintive élégie en longs habits de deuil.

Voici d'abord une marche funèbre, qui n'est pas sans porter quelque lambeau du crêpe des marches funèbres de Beethoven; plus loin, un *agitato* chaleureux, pathétique. La conclusion en *fa* majeur exprime la prière et la résignation. Ce quatrième numéro est un petit drame qui a droit au succès.

Le n° 5, la *Pensée*, ramène à des émotions moins vives. C'est la mélancolie du souvenir, mélancolie qui a son charme et sa douceur. Aussi le thème est-il affectueux et paisible, mais de forme résolument italienne. Ce n'est, du reste, qu'une simple mélodie trois fois répétée avec variation d'accompagnement, le même joli minois qui se montre sous différents costumes. Disons ici à l'auteur qu'il abuse un peu du droit de placer la mélodie aux deux mains à la fois. Revenir à ce moyen bruyant à peu près dans les six morceaux, c'est quelque peu monotone. Il est vrai que le tort en est à la mode, fort engouée de ce procédé.

L'*Héliotrope* a beaucoup de verve et de vivacité. Le thème en triolets donne quelque idée du désordre de l'ivresse. Le deuxième chant doit plaire tout autant que l'épisode développé et impétueux qui le suit. Ce morceau, un peu plus difficile que les précédents, est brillant et susceptible d'effet.

On le voit, les fleurs musicales de M. Blumenthal portent dans leur calice le germe d'un honorable succès. Plus d'une main jolie les voudra cueillir et respirer. Si elles étaient écloses cent ans plus tôt, le *Mercure de France*, mielleux contemporain des *Indes galantes* de Rameau, n'eût pas manqué de leur appliquer galamment le chœur de cet opéra:

Triomphez, agréables fleurs,
Répandez vos parfums, ranimez vos couleurs,
Triomphez agréables fleurs.

MAURICE BOURGES.

CORRESPONDANCE.

Marseille, 7 août 1852.

La compagnie italienne, dont les travaux ont commencé vers le milieu du mois de juin, vient de terminer ses représentations devant un nombreux auditoire.

Après avoir débuté par *Nabuco*, la compagnie de M. Provini sentit le besoin de passer à un ouvrage plus populaire, et le *Barbier de Séville* parut avec l'appui de Lucchesi, habile et gracieux ténor, et Galli, l'excellente basse bouffe. Par malheur, Mmes Finetti-Battochi (Rosine) et Coliva (Figaro), peu familiers avec les traditions rossiniennes, au lieu de contribuer à l'ensemble de l'exécution, en ont paralysé l'effet; aussi, comme attrait nouveau, la direction a-t-elle offert immédiatement au public *Mathilde de Sabran*.

Cette partition, que vous avez entendue à Paris avec Lucchesi, renferme de beaux morceaux d'ensemble, quelques duos et trios empreints de la main du maître; mais les longueurs fastidieuses d'une intrigue absurd, rendues moins supportables encore par la présence de quelques chanteurs médiocres, ont mis à bout la patience des auditeurs, malgré le talent de Lucchesi et de Galli, qui figuraient en première ligne dans *Mathilde*.

Vous le voyez, les débuts de la compagnie italienne ne s'annonçaient pas sous de très-favorables auspices; heureusement, M. Provini, qui d'habitude ne néglige rien pour satisfaire son public, a écrit en toute hâte à M. et Mme Gassier, en représentation à Barcelone, et dès-lors le succès de l'entreprise a été complétement assuré.

Mme Gassier, dont la voix étendue, brillante et légère (cette voix donne le contre *fa* au-dessus des lignes), aborde avec une audace peu commune et un rare bonheur les rôles les plus forts du genre italien, a été reçue avec enthousiasme dans Rosine. Au 3e acte du *Barbier*, la cantatrice a placé fort à propos de fort jolies romances espagnoles qui ont ravi l'auditoire, car Mme Gassier dit ces gracieuses bluettes en véritable Castillane, c'est-à-dire avec la couleur et l'accent qui leur sont particuliers.

Gassier, jadis élève du Conservatoire de Paris, est aujourd'hui un des meilleurs barytons de l'Italie. Si l'on excepte Ronconi et Tamburini, personne, je crois, à l'heure qu'il est, ne comprend le rôle de Figaro mieux que lui. Comme chanteur et comme comédien, Gassier a fait de très-grands progrès. Il parle la langue italienne avec une pureté tout à fait irréprochable, et avec un *chic* qui donne le change sur son origine provençale. Ajoutez à cela que notre chanteur est doué d'un très-beau physique, et vous expliquerez facilement les succès qu'il obtient partout.

Ces artistes remarquables sont venus accompagnés de M. Cavallini, première clarinette *solo* du théâtre de la Scala. Ici les formules les plus élogieuses seraient insuffisantes pour vous parler du mérite de ce virtuose, qui chante sur son instrument comme on chantait jadis au bon temps du Théâtre-Italien. Le style de M. Cavallini est exempt de tout charlatisme; il est simple, correct, élégant. Dans les mélodies suaves qui forment ses compositions, très-purement écrites, l'oreille est toujours charmée, sans qu'une seule note défectueuse ou un trait de mauvais goût vienne jamais déparer son admirable exécution.

Quant aux difficultés entassées comme à plaisir par l'artiste dans les mouvements animés, il les résout avec une facilité qui tient du prodige; et chose plus étonnante encore, c'est qu'au milieu de cette immense quantité de notes savamment combinées dans toute l'étendue de l'instrument sur des positions souvent très-scabreuses, le rhythme et la mesure ne souffrent aucune atteinte et sont toujours rigoureusement respectés.

Un des morceaux qui ont produit le plus d'effet est le duo concertant de *Norma*, exécuté par Mme Gassier et M. Cavallini, dans lequel l'instrument et la voix font assaut de difficultés, et réalisent pour ainsi dire l'impossible. Je dois vous signaler aussi une valse brillante du maestro Venzano, écrite pour voix de soprano, et avec laquelle Mme Gassier enlève

chaque soir les applaudissements de l'auditoire par l'éclat et l'agilité de sa vocalisation.

Les ouvrages représentés par la compagnie italienne sont : *Nabuco*, le *Barbier*, *Mathilde de Sabran*, *I Capuleti*, où s'est produit Mlle Borghi-Vietti, jeune contralto en espérance; *Linda* et *Don Pasquale*, qui est le triomphe de Galli.

La troupe française doit commencer ses représentations dans les premiers jours de septembre. Parmi les principaux sujets qui doivent en faire partie, on cite M. Fedor, premier ténor de grand opéra, actuellement à Londres ; Mlle Lafont, première chanteuse dramatique ; M. Martin, baryton de Bruxelles déjà connu à Marseille ; Mme Charton, notre chanteuse légère de l'année dernière, et Audran, de l'Opéra-Comique. Lorsque le moment sera venu, je vous dirai comment ces artistes ont été reçus par le public marseillais.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la 127e représentation du *Prophète*.

*** Hier samedi, à l'occasion des fêtes, il y a eu spectacle gratis aux trois grands théâtres, à ceux de la Gaîté et de l'Ambigu-Comique. L'Opéra donnait la *Favorite* et le *Diable à quatre*; l'Opéra-Comique, *Bonsoir, Monsieur Pantalon* et *Giralda;* le Théâtre-Français, *Cinna* et le *Malade imaginaire*; le théâtre de la Gaîté, les *Chevaux du Carrousel* et le *Fils de l'Empereur* ; l'Ambigu-Comique, la *Queue du Diable* et le *Roi de Rome*.

*** Lundi dernier, Mme Tedesco chantait pour la première fois le rôle de Léonor dans la *Favorite*. C'est un succès de plus, et un brillant succès, pour la cantatrice dont la voix si belle et si étendue possède une grande puissance d'expression. Comme actrice, Mme Tedesco a aussi mérité son succès. Dans le duo final avec Gueymard, elle a enlevé la salle, et le *bis* a été unanime. Il faut dire que Gueymard avait été supérieur dans le rôle de Fernand; Morelli et Obin remplissent les deux autres rôles d'une manière non moins distinguée, ce qui donne à l'ouvrage entier un ensemble des plus remarquables.

*** Le Prince-Président de la République assistait mercredi à la reprise de *Giselle*. Cent cinquante places de parterre avaient été réservées aux marins venus de Cherbourg à Paris pour concourir aux fêtes nationales. La *Xacarilla* commençait le spectacle, et nos braves marins ont paru beaucoup se plaire à ce petit opéra, dans lequel bon nombre de matelots sont en scène. Le Prince est resté jusqu'à la fin du spectacle, qui ne s'est terminé qu'à minuit.

*** *Giselle*, ce charmant ballet, dont la partition vaut celle d'un opéra, n'a pas moins réussi que dans sa primeur, et à toutes les reprises qui ont eu lieu depuis. Mlle Regina Forli, qui joue le rôle principal, est une danseuse agréable, et Mlle Bagdanoff montre beaucoup de talent et d'entrain dans la fameuse valse du premier acte.

*** Le spectacle de vendredi se composait encore des deux mêmes ouvrages, la *Xacarilla* et *Giselle*.

*** Le théâtre de Sa Majesté, à Londres, a dû faire hier samedi sa clôture. Celui de Covent-Garden annonçait pour le même jour : *Pietro il Grande*, l'opéra de Jullien.

*** Mmes Viardot Garcia, Castellan et Clara Novello viennent d'être engagées pour les deux grandes fêtes musicales qui seront données prochainement à Hereford et à Birmingham, en Angleterre. Chacun de ces festivals durera quinze jours, et il y aura environ deux mille exécutants.

*** Mme Sontag et son accompagnateur, Carl Eckert, sont en ce moment à Paris. Le 25 de ce mois, ils s'embarqueront à Liverpool pour l'Amérique.

*** Géraldy est de retour, après avoir donné de brillants concerts à Liége et à Spa.

*** L'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg ouvrira vers la fin de septembre prochain une exposition des beaux-arts. Les artistes de tous les pays sont admis à y exposer leurs ouvrages.

*** Géorges Mathias, le pianiste compositeur, a quitté Paris pour se rendre à Ems.

*** Un *Te Deum*, composé par M. Dietsch, sera exécuté aujourd'hui dans l'église de la Madeleine.

*** Voici le programme du concert d'harmonie qui sera donné ce soir aux Tuileries sur la terrasse des Feuillants : 1. Air de la *Reine Hortense* ; 2. Ouverture de la *Sirène*, d'Auber ; 3. Fantaisie sur les *Huguenots*, de Meyerbeer (avec les nouveaux instruments de M. Sax) ; 4. Fantaisie sur l'*Enfant prodigue*, d'Auber ; 5. Boléro de Fessy ; 6. Fantaisie militaire, de Mohr ; 7. Ouverture du *Jeune Henri*, de Méhul ; 8. Cavatine du *Chalet*, d'Ad. Adam ; 9. *Sanctus*, d'Ad. Adam (avec les nouveaux instruments de M. Sax) ; 10. le *Rossignol*, valse de Julien ; 11. Allégro militaire, de Landelle. Les instrumentistes, au nombre de deux cents, seront dirigés par M. Landelle.

*** Le prince Lucien Murat vient d'inaugurer le beau château de Buzenval par une fête que le Président de la République honorait de sa présence. La partie musicale était confiée à M. Mairalt, ténor ; Ed. Beauce, baryton ; Dobbels, basse-taille ; à Mme Clary et à la jeune Urso, la précoce violoniste. Le programme avait pour morceau principal des stances composées par M. Charles Pollet, sous ce titre : *Dieu protége la France* ! chant héroïque interprété par M. Mairalt avec une sympathique énergie, et dont, après avoir félicité l'auteur, le Président a bien voulu accepter la dédicace. Une particularité qui mérite d'être mentionnée, c'est que dans la prière de Moïse, dont les solos ont été chantés avec suavité par Mme Hostié et les chœurs avec une rare précision, la voix argentine de M. Gozora avait un accompagnement de harpe, dont les vigoureux arpéges étaient marqués par une femme qui n'est plus jeune, Mme Simouin Pollet, mère de l'auteur des stances, et qui était, il y a trente-huit ans, harpiste à la cour de Joachim Murat, roi de Naples, père du prince Lucien Murat.

*** On se souvient du succès qu'a obtenu au concert des compositeurs modernes un *chœur pastoral* de M. Charles Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen. Une messe à quatre voix et accompagnement d'orgue, du même auteur, sera exécutée à Saint-Roch le 22 août, jour de la fête patronale de cette paroisse. Les solos seront chantés par M. Alexis Dupond.

*** Le journal de Constantinople du 19 juillet nous apporte des nouvelles de Vivier. Le feuilleton parle de lui, sous ce titre : *Un esprit incroyable et un cor merveilleux*. Il paraît que Vivier est toujours le même, comme homme et comme artiste. Il ne se prodigue pas plus à Constantinople qu'à Paris ou à Londres, et c'est là-bas comme ici une rare bonne fortune de l'entendre; mais chaque fois qu'on l'entend, il provoque la surprise, l'admiration, l'enthousiasme. La symphonie qu'il a composée et qu'il exécute à lui tout seul a inspiré à l'auteur du feuilleton un petit poëme que nous regrettons de ne pouvoir transcrire.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — Le jour anniversaire de la naissance du feu roi a été célébré par une solennité musicale et dramatique. La grande marche de fête et l'hymne national prussien, exécutés par la chapelle royale et tous les corps de musique de la garnison ont produit l'effet le plus grandiose. Dans l'hymne national prussien les soli ont été chantés par Roger et les artistes les plus éminents du théâtre royal. — La représentation de *Lucia* au même théâtre a offert le plus vif intérêt. Cette charmante partition a été chantée en italien par toute la troupe ainsi que par le ténor français, qui a fait merveille dans le rôle d'Edgard : il en a rendu toutes les nuances, tous les plus fins détails avec une perfection étonnante, avec un goût exquis. Mais c'est surtout comme acteur que Roger a soulevé un enthousiasme dont il serait difficile de se faire une idée. La scène finale du second acte est une des plus admirables créations de l'artiste ; la passion y éclate et déborde dans toute sa plus véhémente énergie, sans jamais frauchir la limite du beau. Roger a eu plusieurs fois les honneurs du rappel, ainsi que Mme Tuczek, qui s'est fait applaudir à côté de lui dans le rôle de Lucia.

*** *Bade*, 12 août. — Les soirées, bals et concerts se suivent ici, mais ne se ressemblent guère. Mlle Teresa Milanollo a donné son second concert ; nous y avons remarqué le prince et la princesse Frédérick de Prusse, la princesse Stéphanie, une foule de princes et princesses plus ou moins couronnés, toute la haute société russe, la noblesse allemande et anglaise, auxquelles se joignait la haute bourgeoisie de tous les pays, émaillée des plus jolies femmes en toilettes éblouissantes. Vous dire que la grande artiste a admirablement joué cinq morceaux, qu'elle s'y est surpassée, qu'elle a été couronnée et rappelée, c'est raconter ce qui lui arrive tous les jours et partout. La recette a été très-considérable. Le lendemain, un pianiste qui s'intitule 1er prix du Conservatoire (ce qui est vrai) et professeur à la même école (ce qui est moins exact), M. Decombes avait pour auditeurs une quinzaine de personnes. Hier, MM. Haberbier et Nathan ont donné une matinée musicale. Vous savez que le dernier joue du violoncelle comme un bon amateur. Quant à M. Haberbier, nous sommes forcés de dire qu'il tape très-fort sur le piano, et qu'il fait avec les deux mains ce que Liszt, Thalberg et Dreyschock ont toujours fait d'une seule : voilà ce qu'on appelle de l'invention et du progrès. Samedi prochain, Seligmann donnera un matinée musicale, et quelques jours après, Cossman un concert, dans lequel Rosenhain fera entendre un trio nouveau. Vous voyez que si la musique se tait chez vous, ici elle se dédommage de son silence. Au théâtre nous avons entendu un ténor, M. Reer, dont la belle voix rappelle celle d'Haitzinger dans son bon temps. Par malheur il ne sait pas s'en servir, et il lui faudrait un bon professeur. Il a chanté dans l'opéra de Flotow, *Martha*, dans la *Dame blanche*, et se fera entendre demain dans les *Huguenots*. Le public se porte en foule à ces représentations. Il est difficile de voir une saison plus brillante et plus élégante. Aussi faut-il dire que M. Benazet accorde une protection toute particulière aux artistes, et ne néglige rien pour amuser la haute société qu'il sait attirer chaque année à Bade. En attendant le grand bal qui doit avoir lieu le 29 de ce mois, M. le comte de Stakelberg en a donné hier un très-élégant, malgré l'absence de la société française et anglaise, qui, dit-on, n'était pas invitée.

*** *Vienne*. — Pour la prochaine saison des concerts on annonce M. Léopold de Meyer, Dreyschock et Kontsky, ainsi que Teresa Milanollo. MM. Adam, Auber, Berlioz, de Beriot, Fétis (père), Halévy, Liszt, Lachner, Lindpaintner, Marx, Marschner, Meyerbeer, Mercadante, Moschelès, Molique, Reissiger, Rossini, Spohr, Fréd. Schneider, Rob. Schumann et

Thalberg, viennent d'être nommés membres honoraires de l'Académie de musique. — Les restes mortels d'Haydn ont été exhumés en présence de l'autorité et de témoins à ce requis. Quelques journaux avaient répandu le bruit que pendant que le célèbre compositeur était resté exposé dans la chapelle du cimetière, la tête aurait été enlevée. Ce bruit avait pris assez de consistance pour motiver l'exhumation que l'on vient d'opérer et dont les résultats ne sont point encore connus.

*** *Madrid*, 1er août. — Voici les principales dispositions du décret organique sur les théâtres, récemment rendu par la reine : « Le gouvernement nommera des experts qui examineront tous les théâtres actuellement ouverts, et ceux de ces théâtres qui ne présenteront pas des garanties de sûreté suffisantes seront réformés ou fermés. Les théâtres appartenant aux municipalités seront vendus publiquement avant le 1er septembre prochain. Faute d'acquéreurs, le gouvernement en concédera l'exploitation à des compagnies. A conditions égales, les compagnies espagnoles devront être préférées aux compagnies étrangères. L'année théâtrale commencera le 1er septembre et finira le 30 juin ; néanmoins, les entrepreneurs pourront donner des représentations dans les mois de juillet et d'août, s'ils le jugent convenable à leurs intérêts. Les représentations théâtrales pourront avoir lieu tous les jours de l'année, excepté le jour de la Toussaint, le vendredi saint jusqu'au samedi saint inclusivement. Les entrepreneurs de théâtres auront le droit de résilier leurs contrats, en cas de calamités publiques qui les obligeraient à fermer indéfinivement leurs établissements. Lorsqu'un acteur ou une actrice d'un mérite reconnu se trouvera contraint de se retirer du théâtre par suite de blessures ou d'autres accidents qui lui auraient été causés dans l'exercice de ses fonctions, il aura droit à une pension viagère qui lui sera payée par le gouvernement, et dont le chiffre sera fixé en raison de son talent et des services qu'il aura rendus. Dans aucune ville du royaume, il ne pourra y avoir plus d'un théâtre italien. Le gouvernement, sur l'avis de la junte consultative des théâtres, pourra autoriser l'ouverture d'un théâtre dramatique étranger dans la ville de Madrid ; mais à la condition que l'on n'y jouera que pendant trois mois de l'année théâtrale, et que la troupe étrangère comprendra au moins un acteur ou une actrice d'une réputation artistique bien établie. Aucun artiste dramatique ne pourra cumuler ses fonctions spéciales avec celles d'entrepreneur de théâtre ou de directeur de la scène. Quatre primes de 6,000 réaux (1,500 fr.) chacune seront décernées tous les ans, savoir : deux pour les meilleurs ouvrages dramatiques nouveaux joués sur les théâtres de Madrid ; une pour le meilleur poëme d'opéra, et une pour la meilleure partition composée sur un *libretto* espagnol. Ces primes seront adjugées par deux tribunaux nommés *ad hoc*, et composés chacun de trois à cinq juges. L'un de ces tribunaux jugera les pièces ; l'autre ne jugera que les partitions. Ces tribunaux ne jugeront que les ouvrages qui leur auront été présentés directement par les auteurs. Les *libretti* d'opéra comique sont exclus du concours. Les tribunaux prendront leurs décisions à la majorité des voix. Chaque juge donnera son avis et le signera. Les jugements avec les avis à l'appui seront publiés dans la *Gazette de Madrid* (journal officiel). Il y aura quatre censeurs dramatiques à Madrid, et un dans chacune des autres villes du royaume. Si l'auteur ne consent pas aux modifications ou suppressions exigées par le censeur qui aura examiné sa pièce, il pourra se pourvoir contre la décision de ce censeur devant le comité de censure qui se composera des quatre censeurs de Madrid, et aura pour président le gouverneur de la province. Un droit de 10 0/0 sera prélevé au profit des pauvres sur la recette brute de tous les théâtres et de tous les autres spectacles publics, excepté sur celle des combats de taureaux, en faveur desquels ce droit est réduit à 5 0/0.

*** *New-York*. — Le troisième festival de chant a duré depuis le 19 jusqu'au 22 juin ; il y avait 1,100 exécutants, et les frais se sont élevés à 6,000 dollars.

— La direction du théâtre de Lille étant vacante pour l'année 1852-1853, avis est donné par le premier adjoint, remplissant les fonctions de maire, des diverses conditions moyennant lesquelles le privilége sera concédé. Le directeur s'engagera à entretenir une troupe d'ordre complète pour jouer les différents genres et principalement l'opéra comique ; le grand opéra et la danse ne seront point obligatoires. Il devra en outre fournir un cautionnement en numéraire de 6,000 fr., et exécuter toutes les clauses et conditions du cahier des charges dont on pourra prendre connaissance au secrétariat de la Mairie. Les avantages suivants seront accordés à la direction : 1° la jouissance gratuite de la salle, ainsi que des décorations, costumes, partitions et mobilier scénique appartenant à la ville ; 2° le prix de la location du café établi dans la salle ; 3° la ville pourvoit, à ses frais, à l'entretien de la salle, et affecte une allocation annuelle à l'achat de nouveaux décors ou à la restauration des anciens. Elle acquitte en outre le traitement du machiniste et les gages du concierge ; 4° les frais d'éclairage de la salle pendant les représentations sont à la charge de la commune. Un crédit spécial est inscrit au budget pour faire face à cette dépense. Les soumissions des concurrents devront être déposées à la mairie dans le plus bref délai.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 103,

EMILE PRUDENT

Deux nouvelles compositions pour le piano :

LA DANSE DES FÉES

Op. 40. — Prix : 9 fr.

VILLANELLE

Op. 41. — Prix : 9 fr.

EN VENTE CHEZ L'AUTEUR, RUE TAIBOUT, 10.

DEUX OUVRAGES NOUVEAUX

DE

LOUISE FARRENCE.

PREMIER TRIO

POUR

Piano, violon et violoncelle.

Op. 33. — Prix : 20 fr.

PREMIÈRE SONATE

POUR

Piano et violon.

Op. 37. — Prix : 15 fr.

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, RUE RICHELIEU,

MORCEAUX POUR LE PIANO A QUATRE MAINS

Auber. Valse des Etudiants, du *Lac des Fées*, arrangée par H. Herz. . . . . 6 »
Bertini. Op. 120. Grande fantaisie sur le *Domino noir*. . . . . 9 »
— Op. 125. Grande fantaisie sur le *Lac des Fées*. . . . . 9 »
— Op. 132. Souvenirs de *Zanetta*. . . . 9 »
— Op. 136. Grande fantaisie sur les *Diamants de la Couronne*. . . . . 9 »
— Op. 139. Duo sur le *Duc d'Olonne*. . 9 »
— Op. 140. Grand duo sur le *Stabat* de Rossini. . . . . 9 »
— Op. 148. Grand duo sur la *Part du Diable*. . . . . 9 »
— Op. 159. Grand duo sur *Moïse*. . . . 9 »
— Op. 173. Fant. sur des motifs de Rossini. 9 »
Beyer. Mosaïque sur les *Diamants de la Couronne*. . . . . 6 »
Burgmuller (Frédo.). *Les Fleurs mélodiques*, 12 morceaux faciles et brillants, arrangés à 4 mains par Farrenc. 4 suites, chaque. . . . . 10 »
Chaque numéro séparément. 4 50
— *Les Etincelles*, 12 morceaux faciles et brillants, arrangés à 4 mains par Decourcelle. 4 suites, chaque. . . . 12 »
Chaque numéro séparément. . . . . 6 »
Blumenthal. Chant national des Croates. . 6 »
Chopin. Grand duo sur *Robert-le-Diable*. 9 »
— Op. 1. Rondo. 7 50
— Op. 3. Polonaise brillante. 7 50
— Scherzo et Marche funèbre de la sonate op. 35, arrangés à 4 mains par Fontana. 7 50
— Op. 43. Tarentelle, arrangée à 4 mains par Czerny. 7 50
Croisez. Op. 21. Petit souvenir de la *Part du Diable*. . . . . 6 »
— Op. 24. Petite fantais. facile sur la *Sirène*. 5 »
— Duo enfantin sur *Robert Bruce*. . . . 6 »
— Troisième duo enfantin sur *Haydée*. . 6 »
— Op. 46. Duo facile sur le *Val d'Andorre*. 6 »
— Op. 48. Fantaisie sur la *Fée aux Roses*. 6 »
— Fantaisie sur *Zerline*. . . . . 5 »
Dœhler. Deux études. 7 50
— Le Zingaro, mélodie espagnole. 7 50
— Le Bohémien. 7 50
— L'Hidalgo. 7 50
— Le Tournoi. 7 50
— Op. 39. Tarentelle. . . . . 9 »
Decourcelle (M.). Op. 28. Fantaisie sur la *Dame de Pique*. . . . . 9 »
— Op. 29. Fantaisie sur *Zerline*. 7 50
Duvernoy. (J.-B.). Op. 87. Fantaisie sur le *Domino noir*. 7 50
— Op. 136. Fantaisie facile sur la *Sirène*. 6 »
— Op. 149. Petite fant. sur la *Barcarolle*. 6 »
— Op. 156. Deux petites fantaisies sur des motifs de Bellini, 2 suites :
N° 1. La Somnambule. . . . . 6 »
2. Les Puritains. . . . . 6 »
— Op. 161. Fantaisie sur la marche des *Mousquetaires de la Reine*. . . . . 6 »
— Op. 167. Marche de *Robert Bruce*. . . 6 »
— Op. 171. Petite fantaisie sur le *Pré aux Clercs*. . . . . 5 »
— Op. 172. Petite fantaisie sur la *Muette de Portici*. . . . . 5 »
— Op. 173. Marche de *Guillaume Tell*. . 5 »
— Op. 179. Petite fantaisie sur *Haydée*. . 5 »
— Op. 194. Petite fantaisie sur l'*Enfant prodigue*. . . . . 5 »
Fessy. Galop favori de la *Fille du Danube*. . 6 »
Gœtschy. Op. 7. Air favori d'*Actéon*. . . . 5 »
— Op. 10. Air favori de l'*Ambassadrice*. . 6 »
— Op. 13. Deux rondos-valses sur le *Domino noir*. 7 50
— Op. 21. Deux rondos faciles sur le *Lac des Fées*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
— Op. 34. Duo brillant et facile sur *Zanetta* 6 »
— Op. 35. Cavatine et ballade de *Zanetta*, doigtées facilement. . . . . 5 »
— *Les Soirées musicales* de Rossini, transcrites pour le piano, à 4 mains, et doigtées facilement. 3 suites, chaque . 7 50
Henselt et **Moschelès.** Rapsodie et valse de Varsovie. 7 50
Herz (H.). Op. 50. Grandes variations sur la marche favorite de *Guillaume Tell*. . 9 »
— Op. 70. Variations concertantes sur le *Philtre*. . . . . 9 »
— Op. 71. Récréations musicales. Collection de 24 airs variés, rondos et fantaisies sur des thèmes choisis parmi les plus beaux airs nationaux et les motifs favoris des compositeurs célèbres, arrangés à quatre mains par Henri Lemoine, 6 suites, chaque. . . 9 »
Herz (H.). Op. 76. Variations brillantes sur le *Pré aux Clercs*, arrangées par Hall. 12 »
— Op. 111. Grande fantaisie sur la *Romanesca*, arrangée par R. Wagner. . . 9 »
Herz. (J.). Op. 21. Cinq airs de ballet de *Robert le Diable*, arrangés en rondo, chaque. 7 50
— Op. 22. Trois chœurs de *Robert le Diable*, arrangés en rondos brillants, chaque. 7 50
— Op. 29. Quatre airs de ballet des *Huguenots*, arrangés à quatre mains par Ch. Schwencke, chaque. 7 50
— Op. 39. Trois airs de ballet de *Charles VI*, chaque. 9
— Op. 51. La Coquette, valse brillante. . 9 »
Hunten (F.). Op. 82 *bis*. Deux rondos faciles, sur des motifs des *Huguenots*, arrangés à quatre mains, par C. Schunke :
1. Cavatine du Page. . . . . 6 »
2. Ronde des Bohémiens. . . . . 6 »
— Nouvelles récréations musicales très-faciles, divisées en 4 suit., chaque. . . 6 »
— Quatre airs de ballet de la *Favorite* :
1. Chœur dansé. — 2. Pas de trois. — 3. Pas de six. — 4. L'Espagnole. Chaque. . 6 »
— Op. 40. Variations brillantes sur la marche favorite de *Guillaume Tell*. . . 9 »
— Op. 174. Fantaisie sur *Giralda*. . . . 7 50
Le Carpentier. Op. 32. 1er divertissement sur le *Lac des Fées*. . . . . 6 »
— Op. 24. Trois bagatelles sur des motifs de l'*Eclair*, trois suites, chaque. . . 5 »
— Op. 25. Trois bagatelles sur des motifs des *Huguenots*, trois suites, chaque. 5 »
— Op. 43. Quatre divertissements sur des motifs de la *Favorite*, quatre suites, chaque. . . . . 6 »
— Divertissement sur des motifs de *Guido et Ginevra*. . . . . 6 »
— Divertissement sur des motifs des *Treize*. 6 »
— Divertissement sur des motifs du *Sherif*. 6 »
— Divertissement sur le *Guitarrero*. . . . 6 »
— Divertissements et variations sur des motifs de la *Reine de Chypre*, deux suites, chaque. . . . . 6 »
— Divertissement sur *Charles VI*. . . . 6 »
— Op. 141. Fantaisie sur le *Prophète*. . 7 50
Lemoine (H.). Galop favori de *Gustave ou le bal masqué*. . . . . 6 »
— Polonaise, favorite de l'opéra *I Puritani*. . . . . 6 »
Mendelssohn-Bartholdy. Op. 56. Troisième symphonie, arrangée à 4 mains par l'auteur. . . . . 18 »
— Op. 83 *bis*. Andante et variations . . . 9 »
Moschelès. Op. 112. Grande sonate symphonique. . . . . 24 »
Onslow (G.). Op. 7. Grand duo. . . . . 9 »
— Op. 22. Grande sonate. . . . . 12 »
Osborne. Souvenir de la *Juive*. 7 50
— Op. 18. Duo brill. sur l'opéra *I Puritani*. . . . . 9 »
— Op. 41. Duo brill. sur des thèmes d'Auber. 9 »
— Duo brillant sur le *Barbier de Séville*. 10 »
Rosellen. Op. 36. Fantaisie sur la *Favorite*. 9 »
— Op. 46. Fant. sur la *Reine de Chypre*. 9 »
— Op. 54. L'Aérienne, valse. 7 50
— Op. 56. Fantaisie sur *Charles VI*. . . 9 »
— Op. 71. Fantaisie sur la *Juive*. . . . . 9 »
— Op. 82 *bis*. Premier trio, arrangé pour le piano, à 4 mains, par l'auteur. . . 12 »
— Op. 86. Fantaisie sur les *Mousquetaires*. 9 »
— Op. 96 Id. sur l'*Eclair*. . . . . 9 »
— Op. 102. Id. sur *Robert le Diable*. . . 9 »
— Op. 107. Id. sur les *Huguenots*. . . . 9 »
— Op. 108. Fantaisie de concert sur *Marguerite d'Anjou* de Meyerbeer. . . . 9 »
— Op. 111. Fantaisie brillante sur le *Val d'Andorre*. . . . . 9 »
— Op. 114. Grande fantaisie sur le *Prophète*. . . . . 9 »
— Op. 119. Fantaisie élégante sur la *Fée aux Roses*. . . . . 9 »
— Op. 124. Grand duo sur la *Favorite*. 9 »
Rosenhain. Trois petits duos à 4 mains, ch. 5 »
— Grande fantaisie dramatique sur la *Reine de Chypre*. . . . . 9 »
Rossini. Deux pas redoublés et une marche, 3 suites, chaque. . . . . 6 »
— L'Orgie, air de ballet de *Robert Bruce*. 6 »
Thalberg (S.) Op. 1. Fantaisie sur *Euriante et Capuletti*. . . . . 10 »
— Op. 19. 2e caprice, arrangé par Bénédict 9 »
— Op. 31. Scherzo. . . . . 9 »
— Op. 32. Andante, arrangé par Bénédict. 7 50
— Op. 33. Grande fantaisie sur la prière de *Moïse*, arrangée par Bénédict . . . 10 »
— Op. 36. Etude en *la* mineur 7 50
— Op. 39. Souvenir de Beethoven, arrangé par Czerny. . . . . 10 »
— Op. 40 Fantaisie sur la *Donna del Lago*. 9 »
— Op. 41. Trois romances sans paroles arrangées par Czerny 7 50
— Op. 42. Grande fantaisie sur la sérénade et le menuet de *Don Juan*, arrangée par Czerny . . . . . 10 »
— Op. 43. Deuxième fantaisie sur les *Huguenots*. . . . . 12 »
— Op. 45. Thème et étude en *la* mineur, arrangés par Czerny 7 50
— Op. 47. Valses brillantes. . . . . 9 »
— Op. 48. Grand caprice sur *Charles VI*. 9 »
— Op. 49. Grande fantaisie sur *Beatrice di Tenda*. . . . . 12 »
— Op. 51. Grande fantaisie sur *Sémiramide*. . . . . 12 »
— Op. 52. Grande fantaisie sur la tarentelle de la *Muette de Portici*, arrangée par Czerny. . . . . 10 »
— Op. 54 Grand duo sur *Sémiramide*. . 10 »
— Op. 61. Mélodies styriennes, arrangées à 4 mains par Ed. Wolff . . . . . 10 »
— *La Romanesca*. . . . . 5 »
— *Mosè* : Mi manca la voce. . . . . 5 »
— *Felice Donzella*, romance de Dessauer. 6 »
— Romance sans par oles . . . . . 6 »
— Adagio et rondo, iré du 5e concerto. . 9 »
— Romance variée, arrangée par Czerny 5 »
Wolff. (Eo.) Op 26. Grand duo brillant . . 9 »
— Op. 56. Grand duo sur les *Diamants de la Couronne*. . . . . 9 »
— Op. 57. Grand duo sur la *Favorite*. . 9 »
— Op 59. Grand duo sur le *Guitarero*. 9 »
— Op. 67. Grand duo sur la *Favorite*. . 9 »
— Op. 72. Grand duo sur les *Soirées musicales* de Rossini . . . . . 9 »
— Op. 74. Grand duo sur la *Reine de Chypre*. . . . . 9 »
— Op. 74 *bis*. Grand duo sur *Robert le Diable*. . . . . 9 »
— Op. 75. Grand duo sur les *Huguenots*. 9 »
— Op. 79. Grand duo sur *Guido et Ginevra*. . . . . 9 »
— Op. 80. Grand duo sur la *Juive*. . . 9 »
— Op. 85. Souvenir de la *Part du diable*, fantaisie élégante et facile . . . . . 9 »
— Op. 86. Grand duo sur *Charles VI*. . 10 »
— Op. 88. Grande valse de *Charles VI*. 7 50
— Op. 104. Réminiscence de la *Sirène*, duo brillant. . . . . 9 »
— Op. 107. Duo sur les motifs du *Lazarrone*. . . . . 9 »
— Op 115. Réminiscence de la *Barcarolle*, fantaisie brillante . . . . . 9 »
— Op 122. Les *Deux Amies*, recueil de morceaux faciles à l'usage des pensionnats, divisé en 12 livraisons chaque . 6 »
— Op. 129. Grand duo sur les *Mousquetaires de la Reine*. . . . . 9 »
— Op. 141. Réminiscence de *Sultana*, duo brillant. . . . . 9 »
— Op. 143. Réminiscence de *Robert Bruce*, duo brillant. . . . . 9 »
— Op. 146. Duo brillant sur l'*Eclair*. . 9 »
— Op. 147. Les Jeunes Pensionnaires, six duos faciles sur des motifs d'opéras d'Auber Hérold et Rossini, 6 suites, ch. 6 »
— Op. 149. Duo sur *Marie Thérèse*. . . 7 »
— Op. 153. Réminiscence de *Haydée*. . . 9 »
— Op. 156. Souvenir du *Val d'Andorre*. 9 »
— Op. 158. Réminiscence du *Prophète*. 9 »
— Op. 162. Souvenir de la *Fée aux Roses* 9 »
— Op. 163. Duo brillant sur *l'Enfant Prodigue*. . . . . 9 »
— Grand duo sur les motifs de *Don Juan*. 9 »
— Arrangements des 4 airs de ballet du *Prophète*, 4 suites, chaque . . . . . 9 »
— Arrangement de la Marche du Sacre, du *Prophète*. . . . . 9 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 34. 22 Août 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du G. ret.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Fléchère, 193, rue du Terraillet.
Londres, Wessel et Cie, 220, Regent street
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Amsterdam. Bar au des Postes.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

Nos abonnés reçoivent, avec ce numéro, le CAPRICE GUERRIER, composé par Richard Mulder sur les motifs du JUIF ERRANT.

SOMMAIRE. — *Bibliographie* : Essai sur la typographie, d'Ambroise Firmin Didot. — *Revue critique* : Le Juif errant. — Caprice guerrier et andante de concert, de Richard Mulder; Fantaisie d'A. Talexy; sept Airs de ballet et Marche triomphale, de Henri Potier; grande Valse brillante, de F. Burgmuller; Bagatelles, de Le Carpentier; Polka des abeilles, d'Emile Ettling; Quadrille et Redowa, d'A. Sublet de Lenoncourt; Schottisch du berger, de J. Pasdeloup; Quadrilles, de Musard; Comettant, Voss et Rosellen — Les Femmes de la Sainte Bible, de Gaston d'Albano; Consolation Espérance et galop, de Wuck-Sabathié; Système de notation musicale, de M. Perrot, par **Henri Blanchard**. — Correspondance, Russie. — Nouvelles et annonces.

BIBLIOGRAPHIE.

ESSAI SUR LA TYPOGRAPHIE,

PAR AMBROISE FIRMIN-DIDOT,

Paris, 1851. — 1 vol. in-8°.

(1er article.)

« In quo Aui mei, parentisq uestigia cum sequar; si me dignum utroque non præbuero; imbecillitas ingenij mei culpam sustineat, uoluntas quidem reprehendenda non uidetur. »

(ALDUS MANUTIUS, PAVLLI F., *Orthographiæ ratio.* 1566.)

La musique n'est pas moins redevable à l'imprimerie que la poésie, la philosophie, les sciences et tout ce qu'on est convenu de désigner par le mot de littérature. Sans l'imprimerie, où serait le journal qui s'occupe spécialement de musique ? Où en serait la musique, toujours réduite à la main coûteuse et fautive des copistes, lors même que dans le nombre il se trouverait plusieurs Jean-Jacques Rousseau ? Donc, l'ouvrage de l'un des hommes qui rendent le mieux à l'imprimerie l'illustration qu'ils en ont reçue, ne nous est pas étranger : il nous interresse à trop d'égards pour que nous ne cédions au plaisir de rendre hommage à son mérite.

« La découverte de l'imprimerie sépare le monde ancien du monde moderne; elle ouvre un nouvel horizon au génie de l'homme, et, par son rapport intime avec les idées, semble être un nouveau sens dont nous sommes doués. Une immense différence la distingue des autres grandes découvertes de la même époque, *la poudre à canon* et *le Nouveau-Monde* ; celle même qui nous est contemporaine, *la vapeur*, ne saurait lui être comparée. En effet, ces grandes et utiles découvertes n'ont agi que sur les parties matérielles de l'humanité : la poudre à canon, en égalisant la force brutale; le Nouveau-Monde, en nous complétant les dons terrestres du Créateur ; enfin, la vapeur, en accroissant les forces productrices de l'homme, qu'elle délivre de l'excès du labeur auquel il était condamné ; tandis que l'imprimerie, qui n'a pas encore achevé sa mission d'éclairer le monde sans l'incendier, élève le niveau de l'intelligence humaine, en propageant la parole que l'écriture avait fixée. »

C'est ainsi que M. Ambroise Firmin-Didot entre en matière, et certes, ce n'est point à nous, ignorant mais fervent adepte de la science des livres, qu'il appartient de venir critiquer, analyser, juger en dernier ressort un aussi beau travail que celui que M. Didot vient de faire paraître sous le modeste titre d'*Essai sur la typographie*. A moins de citer textuellement la moitié du livre, il nous serait impossible de donner au lecteur une idée exacte des patientes recherches, de la lucidité des aperçus nouveaux, en un mot, de l'immense érudition de notre auteur.

Que de gens croiront avoir fait une critique suffisante de ce livre en disant : « Ce n'est qu'une compilation, savante il est vrai, et d'une clarté merveilleuse, d'une importance réelle pour l'histoire de la typographie.... mais ce n'est qu'une compilation ! »

Savez-vous ce qu'il a fallu de temps et de travail à M. Didot, à combien de sources quasi-inconnues il lui a fallu puiser, ce qu'il a dû consulter de documents arides, de textes souvent incomplets, de versions souvent opposées, pour mener à bonne fin cette *compilation* ? Savez-vous que cette *compilation* résume les travaux de Panzer (*Annales typog.*), de Wurdtwein (*Bibli. Moguntina*), du P. d'Audiffredi (*Catal. roman. et Ital. edit.* xv *sæc.*), les traités de M. Renouard sur les Alde et sur les Estienne, de J. de la Caille, de Maittaire, de Luckombe, de Mercier de Saint-Léger, Magné de Marolles, Bayle, Fournier, Atkins, La Crusca, Meermann, Duverger, et enfin Brunet, et cent autres ouvrages et mille autres traités concernant les annales typographiques? Savez-vous qu'il n'y a peut-être pas cent bibliographes au monde capables de juger sainement et d'approfondir un pareil travail ?

Acceptons donc le mot *compilation*, si vous le voulez : mais que ce mot soit à l'éternel honneur de M. Didot, qui, du reste, a eu le bon goût d'indiquer à chaque ligne les sources où il a puisé, et la modestie d'y renvoyer le lecteur.

Après avoir passé rapidement sur les temps antérieurs à la découverte de la typographie, n'acceptant que ce qui est authentifié par des documents certains, sans admettre mille fables plus ou moins garanties, comme par exemple ce que nous dit Josèphe, dans ses *Antiquités hébraïques*, que Seth, fils d'Adam, ayant appris de son père que le monde devait périr deux fois, par l'eau et par le feu, fit élever deux colonnes sur lesquelles il grava tout ce qu'il savait (Josèphe ne nous dit pas ce qu'il savait) ; l'une de ces colonnes était de pierre pour résister à l'action de l'eau; l'autre de briques pour qu'elle pût braver le feu. Voilà une bonne histoire qui ferait remonter la gravure un peu haut ; mais M. Didot n'admet pas si facilement les visions des vieux conteurs ; ce qu'il dit, il veut le prouver, et il y réussit presque toujours.

L'origine de l'imprimerie, comme celle des religions, comme celle

des grandes découvertes qui sont appelées à renouveler la face du monde, est enveloppée de nuages presque impénétrables. Plongeant hardiment à travers ces épais brouillards, obligé souvent de s'appuyer sur une tradition *(fama est obscurior annis)*, sur un fait contesté, d'opter entre le pour et le contre, quand le pour et le contre ont chacun pour soi des autorités respectables, M. Didot s'efforce, et souvent avec succès, de pénétrer et d'éclaircir ces ténèbres.

A qui, à quelle ville et à quelle époque précise faut-il attribuer l'honneur de la découverte de la typographie?

Les droits de Gutenberg, ceux de Laurent Coster, ceux de Mentelin, de Faust et de Pierre Schæffer, sont tour à tour examinés, pesés dans la balance de l'impartialité, avec une netteté et une logique incontestables. Se rangeant de l'avis des nombreux bibliographes qui, appuyés par la tradition, *vox gentium*, font de Jean, dit Gensfleich, autrement dit Gutenberg ou Gudinberg, de Mayence, le père de l'imprimerie, M. Didot fait justice des prétentions des villes rivales, Harlem, Strasbourg, Bamberg, Bâle, Nuremberg, etc.

C'est dans cette première partie de son travail qu'il déploie surtout une érudition profonde et infatigable : la part de gloire qui revient à chacun est faite avec intégrité. Les témoignages d'Ulric Zell, de Trithême, de Jean Schæffer, etc., d'autant plus importants qu'ils sont presque contemporains, sont analysés et rigoureusement appréciés. Les monuments les plus importants, les pièces du procès que Gutenberg eut à soutenir, le premier, contre André Dritzehen; le second, contre Faust, sont passés en revue.

Malheureusement, et malgré les vastes connaissances typographiques de M. Didot, malgré l'immense travail de recherches auquel il s'est livré, il est encore bien des points sur lesquels il ne peut que former des conjectures : ainsi, pourquoi Gutemberg s'est-il abstenu de mettre son nom aux ouvrages qu'il a imprimés? Quels furent les procédés par lui employés pour obtenir les caractères qui ont servi à l'impression du *Catholicon de Jean de Janua* et de la *Bible* de trente-six lignes, etc.? La sagacité de Nostradamus et le travail d'un bénédictin seraient impuissants à résoudre ces importants problèmes.

L'examen des premiers monuments de l'art encore existants est fait par M. Didot avec cette profonde connaissance de la matière et cette exactitude scrupuleuse qui sont le caractère distinctif du livre.

Toute cette partie, je le répète, est incontestablement la plus importante : elle est traitée d'une façon supérieure, féconde en aperçus aussi nouveaux qu'ingénieux. L'auteur cherche surtout à masquer pour les gens du monde l'aridité du sujet sous des détails piquants, d'un intérêt universel. En cela il a pleinement réussi, et c'est ce qui le distingue des plus illustres bibliographes, ses devanciers.

Après ce laborieux exposé, M. Didot commence son voyage typographique à travers le monde et débute par l'Italie.

A la suite des troubles survenus à Mayence en 1462 et 1463, plusieurs ouvriers imprimeurs de cette ville émigrèrent, emportant leur découverte dans les parties les plus civilisées de l'Europe. Ils eurent le bonheur de se rencontrer en Italie avec d'autres exilés, les savants de l'Orient : les Zach. Calliergi, les Marc Musurrus, les Jean Lascaris et autres, qui, fuyant l'invasion des Barbares, venaient y chercher un asile, apportant avec eux leur doux langage, leur science et leurs trésors littéraires.

Ce furent les couvents qui presque partout accueillirent ces émigrés : en Italie, le couvent de Subiaco, près de Rome, eut la gloire ou le bonheur d'arrêter le premier ces enfants errants qui portaient avec eux la lumière. Sweinheim et Pannartz, Ulric Gall, Ph. de Lignamine, à Rome; à Venise, Jean de Spire, Nic. Jenson, Français envoyé par Louis XI pour y surprendre les secrets de l'art, Waldarfer, etc., donnent, avec l'aide des savants hellènes que nous venons de nommer, d'excellentes éditions des Livres saints et des classiques grecs et latins.

Vers 1490, Aldus Pius Romanus fonde à Venise sa célèbre imprimerie. M. Didot consacre une longue et intéressante notice à cette famille de savants à la fois et d'imprimeurs illustres, qui s'éteint à la mort d'Alde le jeune, à Rome, le 28 octobre 1597; famille à laquelle nous devons, dit avec justice M. Didot, la conservation de tant de précieux monuments littéraires de l'antiquité grecque et latine.

Quittant brusquement l'Italie, M. Didot retourne en Allemagne, où il passe en revue Bamberg, Augsbourg, Nuremberg, Cologne, etc., la Prusse, l'Autriche et la Hongrie. Il revient en Italie, où il nous montre les progrès de l'imprimerie, à Milan, avec Valdarfer et Démétrius Chalcondyle, avec les frères Minutianus, qui donnent en 1499 la première édition collective des œuvres de Cicéron; à Florence, où nous regrettons de ne pas lui voir consacrer une notice plus détaillée à la famille des Junte, dont les productions typographiques sont restées célèbres; enfin, dans les principales villes de l'Italie, qu'il quitte après Bodoni, l'illustre imprimeur de Parme, pour n'y plus revenir.

Une excursion en Suisse nous fait voir à Bâle les Amerbach et Frobenius; et comme il n'est guère possible de parler de Froben sans mentionner Erasme, nous y gagnons de curieux et piquants détails sur le savant illustre dont Rotterdam est la patrie.

M. Didot passe de Suisse en Angleterre, où tout d'abord il signale ce fait, important pour ceux qui ont étudié les institutions anglaises : la corporation des imprimeurs-libraires, *Stationer's Company*, fondée en 1403, existe encore à Londres, où elle occupe une maison connnue sous le nom de *Stationer's hall*; c'est là que sont enregistrés tous les livres imprimés à Londres.

Guillaume Caxton est nécessairement l'objet d'une notice développée. Cet imprimeur, dont les éditions ont atteint de tout temps en Angleterre un prix si exorbitant, mérite les éloges que lui donne M. Didot, peut-être un peu pour ne pas se brouiller avec le Roxburgh's Club et avec les nombreux collectionneurs des trois royaumes, qui n'entendent pas la plaisanterie à l'endroit de Caxton.

M. Didot dit quelques mots de Baskerville, dont les caractères, après avoir servi à imprimer quelques admirables volumes de classiques latins, furent achetés par Beaumarchais, qui les employa à la confection des différentes éditions de Voltaire, imprimées dans le fort de Kehl. Il parle aussi de Bensley, de l'imprimerie célèbre fondée à Oxford par lord Clarendon; des frères de Foulis, à Glasgow, et de quelques autres artistes recommandables; mais il ne mentionne même pas Balfour, d'Edimbourg; Brindley, de Londres; Burmann, de Glasgow; non plus que les éditions de classiques latins, revues par Maittaire et imprimées à Londres de 1713 à 1722, par Jacq. Tonson et J. Wath.

Malheureusement pour ces imprimeurs, M. Didot n'oublie rien; quand il ne parle pas de quelqu'un, c'est que ce quelqu'un ne mérite pas de mention; et les jugements de notre auteur, corroborés par l'autorité de son nom et le poids de ses connaissances typographiques, font presque loi en pareil cas.

Nous sommes forcés de laisser de côté nombre de fait intéressants, d'observations neuves, rapportées par M. Didot dans le cours de sa longue excursion en Angleterre; cependant, en voici qui nous ont paru curieux :

Veut-on avoir une idée de ce qu'était la liberté de la presse au XVIe siècle?

Le premier *index* des livres défendus venait de paraître à Venise, en 1543; à peu près à la même époque, le 4 mai 1556, une charte est accordée à la communauté des libraires de Londres, par Philippe et Marie; et cette charte, après avoir été confirmée à plusieurs reprises, même sous le gouvernement de la maison de Hanôvre, reste en vigueur jusqu'à la fin du dernier siècle.

Elle accordait aux syndic et adjoints de cette profession (*Master and Keepers*) le droit :

1° De surveillance sur tout écrit littéraire;

2° De rechercher dans les maisons tout livre réputé nuisible à l'Etat ou à l'intérêt de leur profession;

3° D'entrer aussi souvent qu'ils le veulent dans les maisons et en tout lieu dépendant d'un imprimeur, relieur ou vendeur de livres de quelque manière que ce soit;

4° De saisir, enlever, brûler ou convertir à leur usage ce qu'ils *soupçonnent* d'être imprimé contrairement aux statuts, actes ou proclamations faites ou *à faire*.

Ces miracles d'intolérance sont encore exagérés dans tous les pays ressortisant de la domination espagnole : en Hollande, à Francfort, à Venise, à Bâle, les lois sont moins rigoureuses.

En France, pendant que le chevaleresque François Ier et son fils Henri II, qui tous deux recherchent le titre de *restaurateurs des lettres*, donnent force édits en l'honneur et en faveur de l'imprimerie, ils laissent brûler à la place Maubert, Estienne Dolet, le docte imprimeur, l'élégant esprit, le pair de Marot, de Rabelais, de Dubellay, pendant qu'un autre grand esprit, un autre imprimeur plus célèbre encore, Robert Estienne, meurt en exil à Genève. Et savez-vous pourquoi ce pauvre Etienne Dolet est condamné au feu? Dans un passage du Dialogue de Platon, l'*Axiochus*, malencontreusement traduit par Dolet, Socrate dit : « *La mort ne peut rien sur les vivants, par le fait qu'ils existent*; *elle ne peut rien sur les morts, car ils ne sont plus.* » Mais Dolet, malheureusement, avait dit : « *Quand tu seras décédé, la mort n'y pourra rien aussi, attendu que tu ne seras plus* RIEN DU TOUT. »

Ce *rien du tout* est déclaré pompeusement, par la faculté de théologie de Paris, hérétique, athée, conforme à l'esprit des saducéens et des épicuriens; la censure ajoute que le passage est mal traduit et contraire à l'intention de Platon, qui jamais n'avait dit : *Rien du tout*; enfin, la Grand'Chambre, le 2 août 1546, condamna solennellement le pauvre Dolet, comme blasphémateur et relaps, à être soulevé à une potence et jeté dans un grand feu, avec *tous ses livres*, sans exception, après avoir été préalablement mis à la torture extraordinaire, *pour enseigner ses compagnons*, ceux qui lui avaient conseillé de faire dire à Platon qu'*après la mort*, *on n'est plus rien du tout*. Estienne Dolet avait trente-sept ans.

De retour sur le continent, M. Didot fait sa tournée en Belgique; après quelques mots sur Colard-Mansion, de Bruges, il arrive à Anvers, où il fait de Christophe Plantin et de ses belles et correctes éditions un éloge plus détaillé.

Nous regrettons que François Foppens, de Bruxelles, n'ait pu trouver grâce devant ses yeux.

De Belgique, il vient naturellement en Hollande, où il consacre une longue note, assez peu favorable, à MM. les Elzeviers ou Elzevirs, coupables à ses yeux de n'être pas érudits comme les Alde et les Estienne, chez lesquels il fallait que les servantes parlassent latin. Du reste, cette notice est aussi exacte, aussi consciencieuse que possible, et tout le monde est de l'avis de M. Didot, quand il dit que : « les ouvrages sortis de leurs presses, remarquables par la beauté de l'exécution, ne le sont pas à un aussi haut degré par leur correction typographique. »

Témoin la célèbre et coûteuse édition de *Virgile*, donnée en 1636, qui fourmille de fautes.

M. Didot visite ensuite rapidement les autres parties de l'Europe, où l'imprimerie, à cause du degré de civilisation moins avancé, fait de moins rapides progrès et donne de moins excellents résultats ; passe en Asie et dans les autres parties du monde, où nous ne le suivrons pas, pour enfin revenir en France avec la joie d'un voyageur qui, après une longue absence, revoit enfin sa terre natale.

L'histoire approfondie et consciencieuse qu'il y fait de l'imprimerie et des imprimeurs, ses confrères et ses nationaux, sera pour nous l'objet d'un examen particulier dans un second article.

E. D.

REVUE CRITIQUE.

JUIF ERRANT, Caprice guerrier et andante de concert, par Richard Mulder. — Fantaisie, par A. Talexy. — Sept airs de ballet et marche triomphale, par Henri Potier. — Grande valse brillante, par F. Burgmuller. — Bagatelles, par Le Carpentier. — Polka des Abeilles, par Emile Ettling. — Quadrille et redowa, par A. Sublet de Lennoncourt. — Schottisch du Berger, par J. Pasdeloup. — Quadrilles, par Musard. — Voss, Rosellen et Comettant.

En transcrivant cette longue liste d'œuvres, toutes diverses de genre, de caractère et de dimension, comment ne pas penser à Bernardin de Saint-Pierre et à l'histoire de son fraisier, sur lequel, en trois semaines, l'illustre écrivain vit s'épanouir trente-sept espèces de jolies petites mouches toutes différentes de couleurs, de formes, d'allures, les unes dorées, les autres argentées; celles-ci bronzées, tigrées, rayées; celles-là bleues ou vertes, rembrunies ou chatoyantes? A la fin, les jolies mouches vinrent en si grand nombre et en telle variété, que le naturaliste renonça forcément à les étudier et à les décrire, parce que, dit-il lui-même, le loisir et les expressions lui manquaient.

Un grand opéra, quand il est bon et beau, un chef-d'œuvre lyrique, signé du nom d'un maître, ne ressemble-t-il pas beaucoup à ce fraisier, dont l'analyse faite avec soin, poussée avec ardeur jusqu'à ses dernières conséquences et dépendances, n'aurait pas moins d'étendue que l'histoire naturelle tout entière ? Un grand opéra, c'est la source-mère d'où dérive une multitude de ruisseaux; c'est le tronc principal d'où rayonnent des milliers de branches. Essayez seulement de suivre une de ses mélodies originales dans les transformations infinies que l'arrangement lui fait subir, et vous verrez si vous y trouvez plus de facilité que Bernardin de Saint-Pierre à la description des charmantes hôtesses de son végétal. Pour cette année, notre fraisier à nous, c'est le *Juif errant*, composition immense et magnifique, dont la création devait donner naissance à une innombrable quantité d'arrangements. Et ne nous y trompons pas : arranger, c'est encore créer, du moins en la forme. Pour réunir dans le même cadre plusieurs pensées qui n'ont rien d'analogue et qui sont comme des parents éloignés d'une même famille, pour les rapprocher, les marier et en faire, non pas un pastiche, mais un morceau, il faut beaucoup d'art, beaucoup de savoir et même d'imagination.

Richard Mulder a fait preuve de toutes ces qualités dans les deux morceaux dont le *Juif errant* lui a fourni les thèmes. On y trouve ce cachet original et pittoresque qui a fait le succès de ses autres morceaux : la *Cascade*, le *Galoubet*, le *Tambour de basque*.

Sous le titre *Caprice guerrier*, Richard Mulder a écrit un morceau caractéristique d'une excellente facture, et dont la difficulté ne dépasse pas la moyenne force, bien que les pianistes plus avancés y puissent trouver l'étoffe d'un morceau à grand effet. L'introduction, d'une couleur toute militaire, prépare fort heureusement au motif principal du fameux quintetto des brigands. Ce motif a inspiré à l'auteur une seconde reprise très-énergique. Vient ensuite une variation d'un dessin neuf et brillant, qui nous conduit lestement à la belle phrase si bien dite par Mme Tedesco, dans le duo du second acte avec Roger. Le final reproduit le premier thème sous une forme rhythmique nouvelle, et marche à travers des modulations habilement ménagées à la péroraison scintillante et chaleureuse.

L'*Andante de concert* est une transcription fort ingénieuse des belles strophes chantées par Mme Tedesco : *Que nos voix vers le ciel, etc.* Les pianistes les plus habiles aborderont avec intérêt ce morceau, qui demande de la puissance et beaucoup de style, sans que pourtant le piége soit caché sous les fleurs, le feu sous la cendre, c'est-à-dire sans que le virtuose modeste ait à trembler devant l'ombre d'un casse-cou !

Ces deux compositions nouvelles nous semblent destinées à augmenter la vogue qui déjà s'attache au nom de leur auteur. Elles seront avidement reçues par ce monde d'amateurs qui, dès l'apparition d'une grande œuvre lyrique, attendent avec impatience le moment d'en reproduire sur leur instrument les motifs les plus saillants, ornés de

riches broderies, d'arabesques capricieuses, et ne le voient jamais arriver assez tôt.

A ces amateurs se présente aussi de fort bonne grâce la fantaisie de M. A. Talexy, qui, après une introduction *marziale maestoso*, choisit pour premier thème cet adorable bourdonnement des abeilles voltigeant, tourbillonnant, avec un murmure si musical et à la fois si poétique. Et puis, du bourdonnement, il passe à l'admirable duo d'amour du quatrième acte, chanté par Roger et Mlle La Grua, pour revenir à cet autre duo, non moins admirable, du premier acte, chanté par Massol et Mme Tedesco. Faut-il ajouter que l'auteur ne touche à aucun de ces thèmes sans l'exploiter à sa façon, le tourner et le retourner, le décorer de traits pleins d'élégance et de bon goût?

Comme dans toutes les partitions de premier ordre, les airs de danse occupent une place importante dans celle du *Juif errant*. Le ballet du troisième acte est un petit drame chorégraphique, se divisant en autant d'actes qu'il y a de pas et d'entrées. Ces actes sont au nombre de cinq, ni plus ni moins. Le premier s'appelle le *Bourdonnement*; le second, le *Berger Aristée*; le troisième, la *Ronde*; le quatrième, la *Reine des abeilles*; le cinquième, la *Ruche*: le tout terminé en manière d'épilogue, par une *Marche triomphale*. Joignez à ces cinq actes et à cet épilogue les deux pas ravissants du second acte, celui des *Esclaves* et celui des *Voiles*, vous aurez huit numéros, huit morceaux complets que vous pourrez jouer séparément ou à la suite l'un de l'autre. Vous le pourrez d'autant mieux, que M. Henri Potier, l'habile transcripteur de la partition entière, s'est donné la peine de transcrire un à un ces huit excellentes et charmantes scènes: il a démonté pièce à pièce les diamants, les rubis, les perles fines, que la main puissante d'Halévy s'était appliquée à réunir; il a détaillé ce que l'auteur nous avait livré en gros, et ni l'auteur, ni l'œuvre n'ont perdu le moins du monde à ce marché. Au contraire, je vous assure que tous ces fragments d'un bloc gigantesque, considérés à part, étudiés solitairement, paraissent encore plus étonnants, plus éblouissants que dans leur masse primitive.

Puisque nous en sommes à la danse, parlons de M. Burgmuller et de sa valse brillante; oui, brillante en effet, et entraînante au superlatif. Qui l'eût deviné? qui l'eût prévu? L'introduction de cette valse est empruntée au duo d'amour du quatrième acte, et la valse même n'est autre chose que le duo du premier acte, brisé, rompu, tordu dans son allure, dans son rhytme, et n'en marchant pas moins, comme si la mesure à trois quarts était sa mesure native et originelle! Le vertige me prend, rien que d'y penser: un duo si tendre, si touchant, si pathétique, métamorphosé en valse brillante! Après cela, je suppose M. Burgmuller très capable de faire bien d'autres merveilles, et de dire, par exemple, aux boiteux et aux invalides, aux notaires retirés et aux douairières émérites: « Levez-vous et valsez! »

Reposons-nous avec M. Le Carpentier et ses *Bagatelles* en deux numéros de cette valse effrénée à laquelle M. Burgmuller nous avait condamnés. Les *Bagatelles* se promènent de fleur en fleur, de motif en motif, et ne se reposent pas sur les moins heureux. Ce sont tour à tour la *ballade* chantée par Mme Tedesco, la *romance* chantée par Roger, le *bourdonnement*, la *ronde*, etc. Le titre donné à l'œuvre en indique la portée; c'est à l'intention des mains jeunes et encore peu nerveuses que M. Le Carpentier a écrit ses *Bagatelles*, et je leur garantis une vogue proportionnée à la quantité des pianistes en état de les jouer avec plaisir et succès.

Et ne voilà-t-il pas que la danse nous ressaisit encore? Ne voilà-t-il pas que nous avons à nous défendre contre la *Polka des Abeilles*, d'Emile Ettling, contre le *Quadrille* et la *Redowa*, de M. de Lenoncourt, contre la *Schottisch du Berger*, de Pasdeloup? Mais à quoi bon résister? Quand nous échapperions au prestige de tous ces enchanteurs, que pourrions-nous opposer aux deux quadrilles composés par Musard? Comment nous soustraire à leur magnétique influence, soit qu'on les joue à deux ou à quatre mains? Et comment choisir entre tant de séductions qui vous enlacent et vous étourdissent de leurs fanfares joyeuses? Ne vaut-il pas mieux se résigner et se soumettre à toutes successivement? C'est le parti que nous conseillons de prendre à ceux de nos lecteurs qui ont la bonté de nous accorder quelque confiance, et nous ne doutons pas qu'ils ne s'en trouvent bien.

Tandis que nous écrivons, trois fantaisies signées Rosellen, Comettant et Voss se disposent encore à paraître, et nous nous hâtons de quitter la plume pour n'être pas obligés d'en parler aujourd'hui. Voss, Rosellen et Comettant sont aussi entrés dans le cercle magique tracé par le *Juif errant* autour des compositeurs et des pianistes. Ils seront encore suivis de bien d'autres, car le *Juif errant* n'est pas près de s'arrêter, ni dans sa marche, ni dans ses miracles, ni dans son succès.

P. S.

LES FEMMES DE LA SAINTE BIBLE, poésie et musique par M. Gaston, d'Albano. — **CONSOLATION, ESPÉRANCE ET GALOP**, par M. Wuck-Sabathié. — **SYSTÈME DE NOTATION MUSICALE**, par M. Perrot.

M. de Ségur jeune, esprit fin et délicat, émule de Parny et de Legouvé, qui nous a chanté le *Mérite des femmes*, nous a laissé aussi, lui, deux volumes de prose historique sur l'intervention et les vertus du beau sexe en France. C'est qu'en effet les femmes ont joué et joueront toujours des rôles importants, brillants et intéressants dans notre histoire politique, littéraire et artistique.

La plus belle moitié de l'ordre social, comme on nous l'a fait, serait certainement fort injuste de se plaindre du sort que lui a fait la plus laide moitié du genre humain. Voyez plutôt les publications des femmes de Shakespeare, celle de Walter Scott, de lord Byron. Y a-t-il rien de plus enchanteur que les recueils de ces délicieuses figures si délicieusement gravées?

Voici venir, après tous ces prestiges d'art et de galanterie, M. le chevalier Gaston d'Albano, nom peu connu dans le monde poétique et musical, mais qui ne se montre pas moins chevalier galant près le beau sexe. Il a reconnu, avec l'illustre auteur du *Génie du christianisme*, que dans la Bible comme dans Homère se trouvent les sources de toute poésie, de toute inspiration et de toutes les beautés; et il a traité, au moyen de fort beaux vers et de bonne musique, *les Femmes de la sainte Bible*, en hymne, en duos, trios, chœurs, etc.

Notre mère *Eve* commence tout naturellement cette galerie de femmes aux types de figures hébraïques et aux noms harmonieux d'*Agar*, *Rébecca*, *Rachel*, *la fille de Pharaon*, *Débora*, *la fille de Jephté*, *Noémi*, *les deux mères devant Salomon*, *la Reine de Saba*. Tous ces personnages poétiques chantent des mélodies qui se distinguent plus par la facilité que par l'originalité, sur une harmonie toujours correcte et pure. La poésie en est d'un caractère élevé, coloré, et s'appuie sur le texte de l'Ecriture sainte, de la *Genèse*, du livre des *Juges*, des *Rois*, etc.

MM. les archevêque et évêques de Bourges, de Beauvais et d'Evreux ont pris sous leur patronage ce beau recueil de nobles et belles pensées, publiées aussi sous le titre d'*Harmonie sacrée*, et en ont témoigné leur satisfaction à l'auteur par des lettres extrêmement flatteuses, que l'auteur des *Femmes de la Sainte-Bible* a fait figurer en tête de son ouvrage. Nous dirions que ce livre de bonne poésie et de bonne musique sera favorablement accueilli dans le monde littéraire et musical, s'il n'y jouissait déjà d'un brillant succès.

M. Wuck-Sabatié est un musicien pianiste qui n'a guère plus fatigué les voix de la publicité, et par conséquent celles de la renommée, que le poëte-compositeur dont nous venons de parler, bien que cet écrivain musical en soit à son vingt-quatrième ou vingt-cinquième œuvre. Sous le titre d'*Espéranee*, il a lancé dans la circulation de musique facile, agréable et mélodique, une mazurka toute empreinte d'une couleur lithuanienne et qui semble une émanation du génie de Chopin, dans ce genre de musique rhythmée par lui d'une façon si originale. *La Consolation*, andante de concert, aussi pour piano seul, est une sorte de nocturne, d'élégie en *fa* mineur qui se distingue par un bon sentiment de mélodie. Le chant est bien soutenu, et richement accompagné jus-

qu'à la fin ; et comme il faut absolument qu'un pianiste soit de son temps, à moins qu'il n'ait le goût d'écrire des fugues comme Sébastien Bach, M. Sabatié-Wuck, en disciple de Terpsychore, a publié un *Grand galop de bravoure* qui a toutes les qualités requises pour le mener au trot à la célébrité que donnent la Chaumière, la Closerie des Lilas ou autres bals publics, *nec plus ultra* du succès de ce genre de musique.

M. Perrot, ancien élève du Conservatoire de Paris, professeur et directeur du chant élémentaire au Lycée de Bordeaux et à l'Ecole normale primaire de la Gironde, publie un nouveau système de notation musicale digne de fixer l'attention des hommes compétents. C'est un éclectisme rationnel de tous les systèmes de l'enseignement musical, et qui est basé sur quarante ans de professorat. L'auteur résume dans son ouvrage les systèmes J.-J. Rousseau, Galin, Wilhem, Paris, Chevé, etc., qui au fond sont les mêmes. Son changement de la portée de cinq lignes en six lignes, formée de deux petits groupes de trois lignes chacun, séparés au milieu par un intervalle équivalant à une double interligne, cette disposition de la portée est ingénieuse, quoiqu'elle ne soit pas absolument neuve. Dans le cas où cette division serait adoptée, cela simplifierait beaucoup le mécanisme des clefs, qui n'est pas une des moindres difficultés de l'enseignement musical.

Il nous faudrait un plus long espace que celui dont nous pouvons disposer ici pour faire comprendre à nos lecteurs tout ce qu'a de bon ou de défectueux l'ouvrage de M. Perrot. Le premier et le plus grave des inconvénients qu'offrent les systèmes des théoriciens novateurs dans une science ou un art, c'est qu'ils ne savent pas s'arrêter quand ils sont entrés dans la voie des innovations. Selon eux, il faut tout d'abord brûler ce que vous avez adoré : il n'y a pas de milieu. C'est venir dire à tout un peuple civilisé, usé, blasé et par conséquent paresseux : Ta religion artistique est fausse ; les signes qui servent à la pratiquer sont mauvais, stupides : il faut renouveler tout cela ; *je viens après mille ans changer ces lois grossières.* M. Perrot n'est pas précisément aussi tranchant ; il respecte la notation ; il est plus qu'ingénieux, il est praticable, et le comité d'enseignement du Conservatoire l'a pensé puisqu'il lui a délivré une sorte d'autorisation d'ouvrir des cours préparatoires pour former des élèves qui voudront se faire admettre dans notre premier établissement musical. Dans tous les cas, l'ouvrage de M. Perrot est bon à lire, à consulter. Le texte en est instructif, clair, lucide ; et l'on voit que ce n'est pas vainement que l'auteur a professé pendant quarante ans de sa vie, ainsi que nous l'avons dit plus haut : c'est un livre, enfin consciencieusement faite, et qui offre plusieurs moyens d'apprendre la musique d'une manière abréviative.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Nous recevons de M. le prince Nicolas Boris Galitzin la lettre suivante, que nous nous faisons un devoir de publier :

Russie, Karkoff (Ukraine), 9 (21) juillet 1852.

Monsieur,

Etranger depuis plus de vingt-cinq ans à tout ce qui s'imprime en Allemagne, habitant la province, il n'est pas étonnant que j'aie complétement ignoré l'existence d'une biographie du célèbre Beethoven, publiée par un nommé Schindler, dont je n'ai jamais entendu parler, pas plus que de son ouvrage. Depuis peu seulement, et fortuitement, j'ai appris que ce Monsieur, à propos des trois quatuors que Beethoven a composés à ma demande, me prête un rôle qui n'a jamais existé que dans son imagination. Ce prétendu biographe avance, comme un fait incontestable, que Beethoven n'a jamais été payé des trois quatuors qu'il a composés pour moi, et enjolive son récit de détails monstrueux, qui sont tout à fait l'opposé de la vérité. Le silence que j'ai gardé depuis l'apparition de ce livre aura dû sans doute accréditer jusqu'à un certain point la calomnie, et je ne doit pas m'étonner si après cela, quelques personnes qui ne me connaissent pas et qui ignorent la nature de mes relations avec le grand homme, ont pu y ajouter foi. Pour ce qui me concerne, j'ignorerais jusqu'à ce jour l'absurde récit de Schindler, si un de mes frères n'eût aperçu sa brochure dans un salon de Moscou ; en la feuilletant, il tombe sur les pages qui me sont consacrées ; il les arrache et me les transmet. Après les avoir lues, je me suis convaincu qu'il n'y avait en effet qu'un frère qui eût pu me donner avis d'un semblable pamphlet, et je ne m'étonnais plus qu'aucun de mes amis ne m'en eût instruit. Qu'avais-je à faire dans cette occurence ? Descendre dans la lice pour m'escrimer contre un Schindler me semblait peu compatible avec ma dignité, à cause de la virulence même de l'article, où les faits sont accumulés sans preuve aucune. Je me bornai donc à rédiger une relation fidèle de mes rapports avec Beethoven, et je remis cette note, forte de preuves, à M. Damcke, homme de l'art, publiciste distingué et considéré en Allemagne, tout en le laissant parfaitement libre d'en faire l'usage qu'il jugerait convenable dans l'intérêt de la vérité. Toutefois, M. Damcke rencontra assez de mauvais vouloir de la part des rédacteurs des feuilles musicales allemandes, dont les principaux subissent encore l'influence de Schindler et croient devoir le ménager : « Il est vieux, disait-on ; attendons qu'il soit mort. » Mais M. Damcke n'est pas homme à reculer devant de pareils arguments, quand il s'agit d'établir une vérité, et il poursuivra son œuvre consciencieuse.

Mais voilà qu'une *Histoire de la musique* vient de paraître en Allemagne ; cet ouvrage très-remarquable d'ailleurs, à ce qu'on dit, me force de rompre le silence. L'auteur, M. Brendel, de Leipsick, venant à parler de ces mêmes quatuors, ne craint pas de dire, sur la foi de Schindler : « *Um das » Honorar dieser Quantette, wurde Beethoven betrog n.* » Ce qui veut dire : « Pour ce qui est des honoraires dus pour ces quatuors, *Beethoven fut » trompé.* » Or, veut-on savoir comment Beethoven *a été trompé?* Voici le fait : En 1822 j'écrivis à Beethoven sans le connaître, pour le prier de me composer trois quatuors, et d'en fixer les honoraires comme il l'entendrait. Il ne tarde pas à me répondre qu'il consent à ma proposition, et fixe la rémunération à 50 ducats de Hollande, pour chaque quatuor. Aussitôt la somme de 50 florins lui est expédiée par l'entremise des banquiers Stieglitz et Ce, de Pétersbourg, et Heninstein et Ce, de Vienne. Réponse de Beethoven, qui se confond en remercîments sur mon empressement à solder une œuvre qui n'est pas même commencée. Cependant deux années et demie s'écoulent, et l'œuvre du grand maître tarde encore à paraître. Enfin, au mois de mars 1825, arrive le premier des trois quatuors promis ; mais avant ce terme, Beethoven avait encore reçu de moi une somme de 54 ducats envoyée par la même voie (1824). Il est possible que cet empressement même de payer si longtemps d'avance, ait pu suggérer l'idée au moment de la mort de Beethoven, que les quatuors, à peine terminés, n'avaient pas été payés, puisqu'on ne voyait pas de sommes nouvellement rentrées à cet effet. J'admettrais cette excuse, toute mauvaise qu'elle est. L'année 1826 vit paraître les deux quatuors suivants. Mais à cette époque j'avais cessé d'habiter Pétersbourg, mon service m'ayant transporté par delà le Caucase, où la guerre avec la Perse venait d'éclater. Sur ces entrefaites Beethoven mourut. Ces deux circonstances furent cause que les 50 florins du troisième quatuor furent remis à Charles Beethoven, neveu et héritier du grand homme, aujourd'hui domicilié à Vienne. Il suit de là qu'au lieu de n'avoir rien payé, j'ai déboursé 154 ducats pour les trois quatuors en question. Les incrédules peuvent demander à voir les quittances autographes de ces divers envois chez les banquiers Heninstein, de Vienne, et en recevoir la confirmation de M. Charles Beethoven lui-même, demeurant au faubourg de Josephstadt, 221, à Vienne.

Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien accueillir ma protestation et de lui donner place dans un des prochains numéros de la *Revue et Gazette musicale* qui paraît sous vos auspices à Paris. Vous comprendrez que la vérité en matière aussi délicate ne saurait avoir trop de publicité, et vous m'obligerez véritablement, si dans la suite vous voulez bien me communiquer les observations auxquelles cette lettre donnera peut-être lieu, et qui nécessiteraient de ma part des développements plus étendus sur les circonstances qui ne sont pas rapportées dans la présente lettre, parce qu'ici je me borne purement à réfuter la calomnie de Schindler, et à faire voir une fois de plus *comment on écrit l histoire.*

Veuillez agréer l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Le prince NICOLAS BORIS GALITZIN.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la 222e représentation des *Huguenots.* Mathieu continuera ses débuts dans le rôle de Raoul.

*** Lundi dernier la 127e représentation du *Prophète* avait attiré une foule immense. La recette s'est élevée à plus de 9,600 fr. Il n'y a que des éloges à donner à l'exécution, qui a été magnifique.

*** Vendredi c'était la 333e représentation de *Robert-le Diable.* Ainsi, comme on le voit, les trois chefs-d'œuvre marchent régulièrement, par rang d'âge, et quel beau total que celui de ces trois chiffres réunis ! *Robert-le-Diable*, 333 ; *Huguenots*, 222 ; *Prophète*, 127 ; ensemble, 682. *Robert-le Diable* n'avait pas exercé sur le public une attraction moins forte que le

Prophète, et il a fallu renvoyer beaucoup de monde. Gueymard, qui chantait pour la troisième fois de la semaine, a dignement rempli le rôle du prince normand. Comme chanteur et acteur, il gagne de jour en jour. Mlle Emmy La Grua débutait dans ce charmant rôle d'Alice qui a fait la fortune de tant cantatrices, à commencer par Mme Dorus et Mlle Falcon. La nouvelle venue se rapproche plutôt de la seconde que de la première. Si l'on peut lui reprocher quelque chose, c'est de donner au personnage un caractère un peu trop viril, et de mettre une certaine emphase dans sa déclamation et ses gestes. Du reste, Mlle La Grua porte à merveille le costume de la fiancée de Raimbaud; elle a parfaitement réussi dans toutes les parties dramatiques du rôle, et les précieuses qualités de sa voix y ont produit tout leur effet Quand la première émotion sera passée, la jeune artiste s'élèvera encore plus haut. Mme Laborde chantait le rôle d'Isabelle avec son talent ordinaire; Depassio montrait, dans celui de Bertram, toute la puissance de sa voix.

*** La *Favorite* a été donnée mercredi, devant un nombreux auditoire. Mme Tedesco, dans le rôle de Léonor, a confirmé le brillant succès qu'elle avait obtenu dès le premier jour.

*** Le répertoire varié de l'Opéra-Comique ne laisse pas languir la curiosité. Parmi les spectacles qu'il a donnés cette semaine, celui qui se composait de *Giralda* et du *Toreador*, deux opéras d'Adolphe Adam, n'était pas le moins attractif. *Actéon*, *Galathée* et les *Deux Jakel* ont concouru à en former d'autres, d'un effet certain.

*** Les répétitions de l'opéra de Reber, à l'Opéra-Comique, sont très-avancées; mais il est probable que la première représentation sera retardée de quelques jours par suite d'un changement dans la distribution des rôles. Mme Darcier sera définitivement chargée du rôle principal, qui, du reste, a été écrit pour elle.

*** Les représentations gratuites données le samedi 14 août se sont fort bien passées, à la satisfaction mutuelle du public et des artistes. Comme sous l'Empire et sous la Restauration, les spectateurs y étaient admis librement, sans autre condition que quelques heures d'attente à la porte et un certain déploiement de force physique au moment de l'entrée. Aucun accident grave n'a été signalé, et, comme autrefois, on a remarqué de nombreuses preuves d'intelligence et de bon goût données par un auditoire beaucoup moins cultivé que celui qui siége ordinairement dans nos grands théâtres.

*** Le Théâtre-Lyrique doit toujours faire sa réouverture dans les premiers jours de septembre, par le grand ouvrage de MM. Dennery et Ad. Adam, *Si j'étais roi*. On étudie en même temps la pièce en trois actes, à quatre personnages et sans chœurs, dont la musique est de M. Varney, qui nous quittera cet hiver pour aller diriger l'orchestre du théâtre de Gand. Un ouvrage en un acte, de MM. de Leuven, Ch. Deslys et Gautier, *Flore et Zéphyre*, est aussi en répétition.

*** C'est M. Dietsch qui dirigeait lui-même la messe en musique et le *Te Deum* composés par lui pour la cérémonie du 15 août, et exécutés dans l'église de la Madeleine. L'orchestre était composé de soixante musiciens et d'un nombre à peu près égal de choristes empruntés aux théâtres lyriques et au Conservatoire. Les soli étaient chantés par MM. Guyemard, Chapuis, Morelli et Marié; Mmes Poinsot et Laborde. MM. Potier, chef de chant à l'Opéra, et Elwart, professeur au Conservatoire, conduisaient l'orchestre et les chœurs.

*** A l'occasion de la fête du 15 août, MM. Dupeuty et Théodore Cogniard, acteurs dramatiques; Verdi, compositeur; Joyant, peintre; Paul Dupont, imprimeur; Prévost, graveur, et Monpied, prote d'imprimerie, ont été nommés chevaliers de la Légion d'honneur.

*** Parmi les divertissements du 15 août, on a généralement remarqué le concert d'harmonie de la place de la Concorde, dirigé par M. Landelle. M. Schlottmann y a été couvert d'applaudissements dans la belle fantaisie sur des motifs du *Chalet*, qu'il a exécutée sur le trombone; mais le morceau qui a produit l'impression la plus vive et soulevé les bravos les plus énergiques, c'est, sans contredit, une fantaisie sur les *Huguenots*, rendue par les seize artistes du *Juif errant*, armés de leurs énergiques sax-tubas et qui ont produit à eux seuls plus d'effet qu'une légion d'instrumentistes. Les sax-tubas n'ont pas obtenu moins de succès au combat naval, dans lequel leurs puissantes fanfares luttaient sans désavantage contre le canon et la fusillade; enfin, le surlendemain, ils s'étaient transformés en instruments de danse, et remplissaient de leurs notes brillantes la vaste enceinte de la salle de bal construite sur le marché des Innocents. Dans cette même fête, Marx et son admirable orchestre se distinguaient également.

*** A la revue du 15 août, on a regretté que, dans la nouvelle organisation de la garde nationale, la musique de la garde à cheval n'eût pas été mieux traitée, et que ce corps brillant n'eût plus aujourd'hui à sa tête que quelques trompettes. Cela est d'autant plus fâcheux que la musique de la garde nationale à cheval était la seule de ce genre qui appartînt en propre à la ville de Paris.

*** En s'éloignant du théâtre, Duprez, notre grand artiste, n'a pas renoncé à ses habitudes de noble et ingénieuse bienfaisance. C'est dimanche prochain, 29 août, qu'il donnera son grand concert annuel, vocal et instrumental, à l'Isle-Adam, au profit des pauvres de l'Isle-Adam et de Valmondois. Il aura pour associés dans cette belle œuvre : MM. Gueymard, Chapuis, Morelli, Verroust; Mlles Poinsot, Félix Miolan et sa charmante fille, Caroline Duprez. Voici, du reste, le programme de cette intéressante solennité. — Première partie : 1. Quatuor du *Comte Ory*, de Rossini, par MM. Duprez, Gueymard, Chapuis et Morelli; 2. duo de *Bélisario*, de Donizetti, par MM. Duprez et Morelli; 3. duo du *Maçon*, d'Auber, par Mlles Poinsot et C. Duprez; 4. solo de hautbois, de Verroust, par le même; 5. air d'*Otello*, de Rossini, par M. Chapuis; 6. air de *Freischütz*, de Weber, par Mlle Poinsot; 7. duo de *Joanita*, de Duprez, par Mlles Miolan et Duprez. — Seconde partie : 1. Duo de la *Dame blanche*, de Boïeldieu, par M. et Mlle Duprez; 2. air de *Gemma di Vergy*, de Donizetti, par M. Morelli; 3. morceau de hautbois, de Verroust, par le même; 4. air d'*Actéon*, d'Auber, par Mlle F. Miolan; 5. la *Nuit du bucheron*, de E. Boulanger, par M. Gueymard; 9. bolero de *Joanita*, de Duprez, par Mlle C. Duprez; 7. grand trio bouffe, de Duprez, par MM. Duprez, Gueymard et Chapuis; 8. romances, de Duprez, par Mlles F. Miolan et C. Duprez. — Le piano sera tenu par M. Panseron. — Prix d'entrée : 5 fr. — Le concert commencera à deux heures précises. — Un convoi spécial partira de l'Isle-Adam après le concert. — On peut se procurer à l'avance des billets chez les dames patronesses : A l'Isle-Adam, chez Mmes Duchaufour; à Valmondois, chez Mmes de Provigny et Duprez; à Beaumont, chez Mme Meunier; à Coye (Chantilly) chez Mme Andrianne; à Auvers, chez Mme Mény; à Royaumont, chez Mme Paul Berthier; à Pontoise, chez Mme Camille d'Auribeau; à Paris, chez M. Brandus, éditeur de musique, rue Richelieu, 103.

*** Une cantate ayant pour titre : *Tout pour le peuple*, a été exécutée le 15 août au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Les paroles de cette œuvre, dont le mérite a été généralement reconnu, sont de M. Méry et la musique de M. de Groot, l'habile chef d'orchestre de ce théâtre. C'est un nouveau titre pour lui que le succès de cette cantate, applaudie très-chaudement par le public.

*** Aujourd'hui dimanche, il y aura concours d'orphéons et de musiques militaires à Villeneuve-sur-Yonne, près de Sens.

*** Pour la solennité du 15 août, Liszt a fait exécuter à Weimar, dans la chapelle catholique, et sous sa direction, une messe nouvellement écrite par lui, et dont le style se distingue, dit-on, par un caractère de grandeur et d'animation dramatique. Deux morceaux surtout, le *Gloria* et le *Sanctus*, ont vivement impressionné l'assemblée, qui se composait de l'élite de la société, les proportions de la chapelle ne permettant pas d'y admettre la foule.

*** Mme Cabel, la charmante cantatrice, vient de débuter à Lyon de la manière la plus brillante dans le rôle de Coraline du *Toréador*. Toutes les qualités qu'exige ce rôle ravissant, mais périlleux, Mme Cabel les réunit en elle : finesse de diction, vocalisation parfaite, sûreté d'intonation, délicatesse de nuances. Les fameuses variations sur l'air *Ah! vous dirai-je maman* ont produit un effet irrésistible; le public en masse a manifesté son enthousiasme par des bravos sans fin. Le succès de la cantatrice s'est confirmé dans le *Barbier*, *Giralda*, la *Fille du régiment* et les *Mousquetaires de la Reine*.

*** Décidément Emile Prudent ne fera pas le voyage d'Amérique avec Mme Sontag. C'est lui qui a refusé des propositions d'ailleurs extrêmement brillantes, et nous croyons qu'il a bien fait pour lui comme pour nous.

*** Vivier a eu l'honneur de jouer devant le sultan, le 31 du mois dernier. Sa Hautesse a reçu l'artiste dans un immense salon, où elle est restée seule avec lui de sept à neuf heures du soir. Vivier a joué quatre morceaux et des chasses. Le sultan a témoigné un vif plaisir et a curieusement examiné l'instrument fabriqué par Sax. Sa musique avait ordre d'attendre l'artiste au jardin et de lui jouer des airs européens à son arrivée et à son départ. Pour ses adieux à Constantinople, Vivier donnera bientôt un concert, et il se rendra à Athènes, où on le presse de venir.

*** Le saxophone, dont nous avons eu plus d'une fois occasion d'entretenir nos lecteurs, fait des progrès aussi éclatants que rapides. Jullien vient d'engager, pour ses concerts de Londres, les deux plus habiles virtuoses sur ce nouvel instrument : Soualle, de Paris, et Wuille, de Bruxelles. Les Espagnols, qui aiment et recherchent les nouveaux effets en musique, se passionnent à tel point pour cette belle invention due au génie de Sax, que la plupart de leurs musiques sont déjà munies de trois ou quatre saxophones dans différents tons, dont le timbre moelleux, vibrant et expressif ressort admirablement dans des solos habilement ménagés. Pour ceux de nos lecteurs qui n'auraient pas encore entendu parler du saxophone, — chose, au reste, peu vraisemblable, — nous dirons que cet instrument est en cuivre, à clefs, avec une embouchure dans le genre de la clarinette, et nous ajouterons que son doigter offrant une grande analogie avec celui de la flûte, de la clarinette, du hautbois et du basson, un artiste jouant de l'un de ces instruments n'a pas besoin de plus de huit jours d'étude pour se familiariser avec lui.

*** Après la clôture du théâtre de Sa Majesté, à Londres, Mme Lagrange s'est rendue immédiatement à Paris; elle partira bientôt pour l'Allemagne, où l'appelle un engagement.

*** Mme Charton-Demeur est aussi venue de Londres à Paris avant de se rendre à Marseille.

*** Jenny Lind (Mme Otto Goldchmidt) et son mari sont à Paris en ce moment.

*** Bordas est engagé au théâtre de la Nouvelle-Orléans; avant de s'y rendre il compte passer quelque temps à Paris.

*** Le pianiste Gottschalk vient d'être nommé par la reine d'Espagne chevalier de l'ordre royal d'Isabelle-la-Catholique.

*** Nous avons dit que la musique d'un régiment de cuirassiers figurait à Abbeville dans la fête d'inauguration de la statue de Lesueur : c'était celle du 10e; une médaille d'or lui a été décernée par le jury.

*** La ville de Dieppe s'est trouvée un jour, en s'éveillant, toute surprise d'être musicale, grâce à ses bains, à un orchestre de musiciens allemands qui lui sont venus de Dusseldorf, et surtout grâce à Vieuxtemps et à Mlle Graever, la charmante pianiste, qui a quitté Paris et ses élèves momentanément. Ces deux éminents artistes se sont fait entendre ensemble et séparément avec un égal succès. Mlle Graever a dit un concerto de Hummel, avec accompagnement d'orchestre, de ce style classique, pur, énergique et chaleureux qui caractérise son talent de première ligne. La musique moderne, actuelle, a surtout en elle une séduisante propagatrice, soit qu'elle exécute sur le clavier d'un de ces beaux pianos d'Erard qui l'inspirent, la charmante *Étude de violon* de Georges Mathias, soit qu'elle rhythme puissamment la *Marche des Croates* de Blumenthal, ou qu'elle s'associe à l'*Étoile* de Charles Voss, qui semble (l'étoile bien entendu) avoir filé du ciel pour enchanter la terre. Mlle Graever est tour à tour la pianiste rétrospective, par la manière irréprochable avec laquelle elle interprète les fugues de Sébastien Bach, et la pianiste du jour, en disant dans leurs façons individuelles, les morceaux si difficiles et si brillants de Prudent, Liszt et Thalberg.

*** Un journal de musique vient de paraître à Rio Janeiro, sous le titre de l'*Union musicale*. Il a pour fondateur un de nos compatriotes, J. S. Brillant, qui dirigeait naguère à Paris une société chorale et l'école de chant créée à Neuilly par l'ex-reine, Marie-Amélie. Le premier numéro du journal contient de curieux détails sur Mme Stoltz et sur les causes diverses qui ont longtemps retardé son apparition. Parmi ces causes figurait la juste crainte de la fièvre jaune, qui a frappé mortellement deux artistes, Basadonna et Bianchi, à côté de la cantatrice, et pendant les répétitions mêmes de la *Favorite*, sa pièce de début. Il y avait de quoi effrayer les plus intrépides. Cependant Mme Stoltz a triomphé d'un appréhension toute naturelle, et son succès a été des plus éclatants. Après la *Favorite*, elle a chanté le rôle d'Arsace dans *Sémiramide*.

*** La littérature italienne a perdu récemment un de ses librettistes les plus habiles et les plus féconds, Salvatore Cammarano. Dans le nombre de ses ouvrages, on distingue *Lucia di Lammermoor*, *Belisario*, *Pia dei Tolomei*, *Roberto Devereux*, *Maria di Rudenz*, *Poliuto*, la *Vestale*, *Soffo*, *Luisa Miller*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 19 août. — Le théâtre de Sa Majesté a terminé sa saison de 1852. Ouvert le jeudi 1er avril, il a fermé le samedi 14 août. Les représentations ont été au nombre de 56, savoir : 45 soirées d'abonnement, 9 soirées extraordinaires et 2 bénéfices, ceux de Puzzi et de Balfe. Il n'y a eu qu'une matinée, celle de Mme Puzzi. Le répertoire s'est composé des opéras suivants : *Il Barbiere*, joué 9 fois; *Otello*, 2 fois; l'*Italiana*, 2; *Cenerentola*, 4; *Don Giovanni*, 1; *Fidelio*, 4; *Maria di Rohan*, 3; *Lucia*, 5; *Don Pasquale*, 5; *Norma*, 4; *Sonnambula*, 5; *Puritani*, 5; *Ernani*, 3; *Cosilda*, 2; en tout, 14 opéras et 7 compositeurs. On se rappelle les noms des artistes qui ont chanté cette année, et dont les principaux étaient Mmes Sophie Cruvelli, Lagrange, Ida Bertrand, Fiorentini, Charton, d'Angri; MM. Lablache, Belletti, Gardoni, Calzolari, Bettini. Le programme annonçait Mlle Johanna Wagner. M. Lumley, n'ayant pu la produire, par le fait de M. Gye, directeur du théâtre de Covent-Garden, a formé contre ce dernier une demande en paiement de dommages intérêts qu'il a évalués lui-même à la somme de 30,000 liv. (750,000 fr.). — L'opéra de Jullien, *Pietro il Grande*, est enfin apparu mardi dernier au théâtre de Covent-Garden. Le succès de cette première représentation *in extremis* ne saurait avoir grande conséquence, puisque le théâtre va bientôt fermer. La question restera donc indécise, et tout porte à croire que c'est ce qui pouvait arriver de plus heureux à l'auteur de la partition.

*** *Bruxelles*, 18 août. — M. Hanssens s'étant démis de la direction des théâtres royaux, le conseil communal a nommé en sa place M. Letellier, qui a laissé, comme artiste, d'honorables souvenirs en cette ville.

*** *Amsterdam*. — Jacques Franco-Mendès, le célèbre violoncelliste et compositeur, vient de faire exécuter sous sa direction, au Jardin-Français, son premier *quintetto* et son *ottetto* pour des instruments à cordes, ses trois ouvertures et sa seconde symphonie pour grand orchestre. Toutes ces œuvres portent le cachet du maître, et sont accueillies par le public avec enthousiasme; le virtuose lui-même est toujours aussi l'objet des témoignages d'une vive sympathie.

*** *Milan*. — Verdi vient d'écrire deux opéras nouveaux pour la saison d'automne : *Il Trovatore* (le trouvère), qui sera représenté à Rome le 29 décembre prochain; une autre partition, dont le titre n'est pas indiqué, doit faire sa première apparition au théâtre de la Fenice.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BRANDUS et Cie, 103, rue Richelieu,

Quadrille et Redowa

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

A. DE LENONCOURT

DU MÊME AUTEUR, POUR LE PIANO :

Alice, suites de valse	5 »	*Manuelita*, schotisch	3 »
Ondine, suite de valses	5 »	*Quadrille-Polka*	4 50
Le vieux Piqueur, quadrille	4 50	*Mathilde*, polka	2 »
Follette, polka-mazurka	3 »	*Pauline*, polka	2 »
Henriette, schottisch	3 »	*Estelle*, polka	2 »

Chez BRANDUS et Cie, Éditeurs,

RUE RICHELIEU, 103.

LE TROUBADOUR DU PÉROU

HUIT ROMANCES ESPAGNOLES

Paroles de M. **CORPANCHO**, musique de

OSCAR COMETTANT

Nos 1. HYMNE POPULAIRE	3 50	Nos 5. LA ESTRELLA DE LA TARDE	2 »
2. LA LIMEÑA	2 50	6. LA HAMACA DEL JARDIN	2 50
3. SERENATA	2 50	7. ORILLAS DEL RIMAC	2 50
4. TROVA DE AMOR	2 50	8. EL ETUDIANTE DE LIMA	2 50

LES MÉTIERS

SIX CHŒURS POPULAIRES

Pour voix d'hommes, sans accompagnement, paroles de **A. VIALON**, *musique de*

ADOLPHE ADAM

Nos 1. Les Boulangers	2 »	Nos 4. Les Garçons de restaurant	3 »
2. Les Canotiers	3 »	5. Les Horlogers	3 »
3. Les Fondeurs	3 »	6. Les Postillons	3 »

LES SIX CHOEURS RÉUNIS EN UN RECUEIL BROCHÉ, NET, 6 FRANCS.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

ÉCOLE DU VIOLONISTE

MÉTHODES, ÉTUDES, CONCERTOS ET AIRS VARIÉS.

ÉTUDES ET CAPRICES
POUR LE VIOLON.

Baillot. Douze caprices ou études . . . . . 12 »
Bériot (Ch. de). Op. 9. Dix Etudes ou Caprices, pour violon seul. . . . . 10 »
— Op. 27. Six Etudes brill. pour violon seul 10 »
— Les mêmes avec acc. de piano . . . 15 »
— Op. 29. Trois caprices brillants, ou Etudes pour violon. . . . . 9 »
— Op. 37. Trois Etudes caractéristiques pour violon, avec acc. de piano. . . . 9 »
— Op. 43. Trois grandes Etudes pour deux violons concertants . . . . . 9 »
— Op. 75. Premier Guide du violoniste. Etudes élémentaires en deux livres :
N° 1, contenant dix Etudes élémentaires, avec accompagnement d'un second violon . . . . . 9 »
N° 2, contenant dix Etudes de style en forme de petits solos, avec accompagnement de piano. . . . 12 »
Bohrer (Ant.). Dix-huit Caprices ou Etudes, deuxième édition . . . . . 18 »
Fiorillo. Op. 3. Trente-six Etudes . . . . 10 »
Habeneck aîné. Trois Caprices pour le violon avec accompagnement de basse . . 9 »
Kreutzer (R.). Quarante Etudes pour le violon, avec accompagnement *ad libitum* d'un second violon concertant, par Habeneck aîné, divisées en 2 suites, ch. 15 »
Louis (N.). Op. 87. Vingt-quatre Etudes, avec accompagnement d'un second violon. 18 »
Mayseder. Op 29. Six Etudes 4 50
Panofka (H.). Op. 30. Vingt-quatre Etudes mélodiques et progressives . . . . . 15 »
Trompenas (J.). Caprices ou études. . . . 12 »

CONCERTOS
POUR LE VIOLON.

Baillot. 1er concerto, avec acc. d'orchestre. 18 »
— 2e concerto, avec acc. d'orchestre . . . 18 »
— Op. 7. 3e concerto, en *fa* majeur . . . 12 »
— 4e concerto, avec acc d'orchestre . . 18 »
— Op. 18. 6e concerto, en *la* mineur. . . 12 »
— Op. 21. 7e concerto en *re* majeur . . . 12 »
— Op. 22. 8e concerto en *ut* majeur. . . . 12 »
— 9e concerto, avec acc. d'orchestre . . . 18 »
Bériot (Ch. de) Op. 26. 1er concerto, avec accompagnement d'orchestre . . . . 24 »
Avec accompagnement de quatuor . . . 18 »
Avec accompagnement de piano . . . . 12 »
— Op. 32. 2e concerto, avec accompagnement d'orchestre. . . . . 30 »
Avec accompagnement de quatuor . . . 24 »
Avec accompagnement de piano . . . . 20 »
Complet . . . . . 40 »
— Op. 44. 3e concerto, avec acc. d'orchestre 30 »
Avec accompagnement de quatuor . . . 24 »
Avec accompagnement de piano . . . . 20 »
Complet. . . . . 40 »
— Op. 46 4e concerto, avec accompagnement d'orchestre. . . . . 20 »
Avec accompagnement de quatuor. . . 15 »
Avec accompagnement de piano . . . . 12 »
Complet. . . . . 30 »
— Op. 55. 5e concerto, avec accompagnement d'orchestre. . . . . 20 »
Avec accompagnement de piano . . . . 12 »
Complet . . . . . 30 »
— Op. 70. 6e concerto, avec acc. de piano . 12 »
Le quatuor seul . . . . . 10 »
L'orchestre seul . . . . . 20 »
— Op. 73. 7e concerto, avec acc. de piano. 18 »
Le quatuor . . . . . 10 »
L'orchestre . . . . . 15 »
Ernst. Op. 23. Concerto . . . . . 18 »
Vieuxtemps. Op. 10. Grand concerto dédié au roi des Belges.
Le violon principal. . . . . 12 »
Avec accompagnement d'orchestre. . . 36 »
Avec accompagnement de quatuor. . . 24 »
Avec accompagnement de piano . . . . 24 »
Complet . . . . . 50 »
— Op. 8. 2e concerto, avec accompagnement d'orchestre. . . . . 18 »
Avec accompagnement de piano . . . . 12 »
Complet . . . . . 25 »
— Op. 25. 3e grand concerto, dédié à Guillaume II, roi de Hollande.
Le violon principal seul. . . . . 12 »
Avec accompagnement d'orchestre. . . 50 »
Avec accompagnement de quatuor . . . 30 »
Avec accompagnement de piano . . . . 25 »
Complet . . . . . 60 »
Bohrer. 4 concerto . . . . . 12 »
Kreutzer. 5e concerto en *la* majeur . . . . 12 »
— 10e concerto en *ré* mineur. . . . . 12 »
Kreutzer. 11e concerto en *ut* majeur . . . 12 »
— Op. 12. Grand concerto avec accompagnement d'orchestre . . . . . 15 »
Spohr. Op. 92. 2e concertino, avec accompagnement d'orchestre. . . . . 24 »
Avec accompagnement de quatuor. . . 18 »
Avec accompagnement de piano . . . . 12 »

SONATES, AIRS VARIES ET FANTAISIES
POUR LE VIOLON.

Alard. Op. 20. Fantaisie de concert sur la *Favorite* . . . . . 9 »
Armingaud. Op. 8. Fantaisie sur l'*Absence*, de Félicien David . . . . . 9 »
Artôt. Op. 19. Grande fantaisie sur *Robert-le-Diable*. . . . . 9 »
Baillot. Douze Caprices ou Études. . . . . 12 »
— Op. 17. Thème varié, acc. de quatuor. 7 50
Avec acc. d'orchestre. . . . . 15 »
— Op. 19. Je suis Lindor, air varié, avec acc. de piano ou d'un second violon ou basse 7 50
— Op. 20. Trois airs russes, avec acc. de piano; 3 suites. Chaque . . . . . 6 »
Avec acc. de trio; 3 suites. Chaque. 6 »
— Op. 21. Andante à sourdine, avec acc. de piano. . . . . 5 »
— Op. 40. Adagio et rondo, avec acc. de piano 7 50
Avec acc. de quatuor. . . . . 12 »
Avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
Bériot (C. de). Op. 1. 1er air varié en *ré* mineur, avec acc. de piano 7 50
— Op. 2. 2e air varié en *ré* majeur, avec acc. de piano 7 50
— Op. 3. 3e air varié en *mi*, avec accompagnement de piano 7 50
— Op. 5. 4e air varié, air montagnard en *si* bémol, avec acc. de piano. . . . 7 50
— Op. 7. 5e air varié en *mi*, avec accompagnement de piano 7 50
— Op. 9. Dix Etudes ou Caprices . . . . 10 »
— Op. 12. 6e air varié en *la*, avec accompagnement de piano. 7 50
— Op. 15. 7e air varié en *mi*, avec accompagnement de piano. 7 50
— Op. 30. Le Trémolo, caprice, avec accompagnement de piano 7 50
Avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 32. Andante et rondo russe, extrait du 2e concerto, avec accompagnement d'orchestre. . . . . 24 »
Avec acc. de quatuor . . . . . 18 »
Avec acc. de piano . . . . . 15 »
Complet . . . . . 30 »
— Op. 42. 8e air varié en *ré*, avec accompagnement de piano. 7 50
— Op. 52. 9e air varié en *ré*, avec accompagnement de piano . . . . . 9 »
— Op. 69. 10e air varié, avec accompagnement de piano . . . . . 9 »
— Op. 76. 11e air varié, avec acc. de piano 9 »
N. B. L'orchestre seul de chaque air varié . . 7 50
Ernst. Op. 5. Trois rondinos av. acc. de piano:
N° 1. *Nathalie* 7 50
2. *La Tentation* 7 50
3. *Robert-le-Diable*. 7 50
— Op. 6. Introduction et variations brill. sur *Ludovic*, acc. de quatuor. . . . 12 »
Avec acc. de piano. 7 50
— Op. 11. Fantaisie brillante sur la marche d'*Otello*, avec acc. de piano. . . 9 »
Avec acc. d'orchestre. . . . . 18 »
— Op. 19. Le *Carnaval de Venise*, 25 variat. burl. acc. de quatuor et de piano. 9 »
— Op. 20. Variations sur le *Pirate*, avec acc. de piano ou de quatuor . . . . 9 »
Avec acc. d'orchestre . . . . . 18 »
— Deux morceaux de salon av. acc. de piano:
N° 1. *Adagio sentimental*. . . . 6 »
2. *Rondino grazioso*. . . . . 6 »
— Feuillet d'Album, étude de Heller, transcrite pour violon avec acc. de piano.. 4 50
— La Romanesca, ancien air de danse, avec acc. de piano ou de quatuor . . 4 50
— Op. 21. Rondo Scherzo à la papageno . 9 »
— Op. 24. Fantaisie brillante sur le *Prophète*, avec acc. de piano. . . . 9 »
L'orchestre seul . . . . . 9 »
Ghys. Op. 26. Sixième air varié, avec acc. de piano. 7 50
— Op. 36. Le Mouvement perpétuel . . . 9 »
— Op. 37. Triste pensée et délire 7 50
Ghys et **Paganini.** Le Carnaval de Venise, précédé d'un adagio appassionato. . 7 50
L'accompagnement de quatuor . . 4 50
Haumann Op. 10. Fantaisie sur *Guido et Ginevra* . . . . . 9 »
— Op. 7. Grandes variations sur la tyrolienne de la *Fiancée*, avec accompagnement de piano 7 50
Kreutzer (R.). *Nel cor più non mi sento*, varié, avec acc. de piano. . . . . 6 »
Avec acc. de quatuor 7 50
Lafont. Minoit, grand fant. sur le *Domino noir*, avec acc de piano. . . . . 9 »
— Deuxième fantaisie sur la prière du *Domino noir*, avec acc. de piano . . . 9 »
— Grande fantaisie sur les motifs de la *Muette de Portici*, avec acc. d'orch. 25 »
Avec acc. de piano. . . . . 9 »
Lafont. Op. 35. Grande fantaisie et variations sur un thème original, avec accompagnement de piano . . . . . 9 »
— Op. 36. Variations brillantes sur la valse d'Alexandra . . . . . 9 »
Le Cieux. Op. 8. Fantaisie pour piano et violon, sur le *Duc d'Olonne* . . . . 9 »
Lipinsky. Op. 28. Réminiscence des *Puritains*, grande fant., avec acc. de piano. 9 »
Panofka. Op. 8. Fantaisie sur *Cosimo*, avec accompagnement de piano . . . . . 6 »
— Op. 9. Morceau de salon; notturno et rondo grazioso, sur l'*Eclair*, av. piano 7 50
— Op. 11. Souvenir des *Huguenots*, nocturne et variations brillantes avec acc. de piano 7 50
— Op. 14. Air tyrolien varié, avec acc. de piano. 7 50
— Op. 21. Fantaisie brillante sur la romance de *Guido et Ginevra*, avec accompagnement de piano 7 50
— Op. 24. Adagio sentimental, suivi d'un boléro . . . . . 9 »
— Op. 28. Divertissement brillant sur des motifs de la *Juive*, avec acc de piano 7 50
— Op. 31. Divertissement sur des motifs de la *Favorite*, avec acc. de piano. . . 6 »
— Op. 32. Deux nocturnes sur le *Guitarrero*, avec acc. de piano . . . . . 6 »
— Op. 35. Grand nocturne brillant sur la *Reine de Chypre*, avec acc. de piano 6 »
— Op. 39. Grande scène dramatique, avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 40. Valse de bravoure, avec acc. de piano. . . . . 6 »
— Op. 50. Nocturne et rondo militaire sur le *Val d'Andorre*, avec acc. de piano 7 50
— Op. 56. Grand rondo de concert, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Vieuxtemps. Air varié sur le *Pirate*, avec acc de piano 7 50
— Op. 7. Romances sans paroles, avec acc. de piano, 2 suites, chaque . . . . 9 »
— Op. 9. Hommage à Paganini, caprice sur des thèmes de Paganini, av. acc. d'orch. 15 »
Avec acc. de piano. 7 50
— Op. 11. Fantaisie-caprice, acc. d'orch. 20 »
Avec acc. de piano . . . . . 12 »
— Op. 15. Les Arpéges, caprice, avec acc. de violoncelle obligé et d'orchestre. . 20 »
— Les Arpéges, caprice, acc. de piano. . 10 »
— Op. 16. Six études de concert avec acc. de piano, 2 suites, chaque. . . . . 9 »
Les mêmes pour violon seul, ensemble . 9 »
— Op. 17. Souvenir d'Amérique, air varié sur l'air américain *Yankee doodle*
Avec acc. de piano. . . . . 6 »
— de quatuor. . . . . 10 »
— Op. 18. *La Norma*, fantaisie sur la 4e corde avec acc. d'orchestre. . . . 20 »
Avec acc. de piano . . . . . 10 »
— Op. 21. Souvenirs de Russie, fantaisie, avec acc. d'orchestre. . . . . 24 »
— avec acc. de piano. . . . . 9 »
— Op. 22. 1er morceau de salon, air varié avec acc. de piano. . . . . 6 »
— 2e morceau de salon, air varié avec acc. de piano 7 50
— 3e morceau de salon, rêverie, adagio avec acc. de piano. . . . . 6 »
— 4e morceau de salon, *Souvenirs du Bosphore*, avec acc. de piano. . . . . 9 »
— 5e morceau de salon, *Tarentelle* avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 27. Gr. fant. sur des thèmes slaves : la partie principale de violon . . . . 6 »
Avec acc. d'orchestre. . . . . 25 »
— de piano . . . . . 12 »
complet. . . . . 30 »
— Op. 29 Introd. et rondo av. acc. de piano 12 »
L'orchestre . . . . . 15 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 35. | 29 Août 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Fléchière, 494, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, D, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Du développement futur de la musique dans le domaine du rhythme (1er article), par **Fétis** père. — Deux cérémonies religieuses, par **Henri Blanchard**. — Littérature musicale : Dictionnaire des beaux-arts. — Morceaux choisis de Catulle, Gallus, Properce, etc., traduits en vers. — Nouvelles et annonces.

DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE

Dans le domaine du rhythme.

(1er article.)

L'art s'est tant élevé par les travaux de quelques grands artistes, qu'en quelque genre que ce soit, il paraît maintenant difficile d'atteindre à son sommet. Il semble que toutes les formes soient épuisées, que toute création vraiment idéale soit devenue à peu près impossible, et qu'il n'y ait plus de ressource pour l'avenir que dans la restauration du passé, dans des combinaisons éclectiques et dans le domaine de l'art historique. Tout jeune compositeur commence, sinon par imiter servilement le style de quelqu'un des grands maîtres, au moins par subir l'influence de celui pour lequel il éprouve une sympathie plus énergique; mais après les premiers essais, l'artiste bien organisé arrive à la conviction que l'originalité seule est destinée à vivre dans l'avenir et à devenir modèle à son tour. Or, l'originalité se caractérise dans la musique tantôt par l'abondance des idées mélodiques, tantôt par l'expression sentimentale ou dramatique, ou bien par la vérité de l'accent scénique, ou encore par une forte conception qui, d'un sujet simple, sait tirer de vastes développements et parvient par degrés à la plus grande puissance de l'effet; ou aussi par le génie de l'harmonie et la nouveauté des modulations, par le coloris de l'instrumentation, ou enfin, par des rhythmes inusités. Le génie est d'autant plus élevé, l'artiste est d'autant plus grand, que ces qualités sont plus saillantes et en plus grand nombre dans ses œuvres. C'est pour cela que Mozart est, de toute évidence, le plus éminent des compositeurs; car il est à la fois le mélodiste le plus riche et le plus varié, l'harmoniste le plus hardi et le plus émouvant, le créateur inépuisable de modulations aussi suaves qu'inattendues, le rénovateur de toutes les formes et de toutes les nuances du coloris instrumental. C'est lui qui a porté l'expression dramatique, la grâce, la force, l'élégance et la justesse de l'accent à leur plus haute puissance dans *Don Juan*, *Idoménée*, les *Noces de Figaro*, la *Flûte enchantée* et la *Clémence de Titus*; c'est lui qui a donné le modèle de tous les développements de l'opéra moderne; c'est lui qui, au point de vue de l'expression sentimentale, a atteint la plus grande perfection de la musique d'église dans quelques morceaux de la messe de *Requiem* et dans l'*Ave verum*; c'est lui qui le premier a mis le drame passionné dans la musique instrumentale, et s'est élevé aux plus hautes régions de l'idéal dans la symphonie en *sol* mineur, dans ses quintettes de violon, dans le quatuor en *sol* mineur pour piano, et dans le quintette pour piano et instruments à vent. Il est le créateur de la musique de piano à quatre mains, et l'a portée à une perfection non encore égalée, dans les sonates en *fa* et en *ut*, et dans la fantaisie en *fa* mineur. Avant lui, on ne connaissait rien qui pût être mis en comparaison avec ses concertos de piano en *ut* mineur et en *ré* mineur, chefs-d'œuvre de pensée, de sentiment, de forme et de facture; avant lui, enfin, rien n'avait été imaginé qui pût soutenir le parallèle avec la grandeur du style de l'ouverture de la *Flûte enchantée*. Et remarquez que chez Mozart le goût égale le génie, en dépit de l'antipathie qui, suivant les cerveaux brûlés et les grimaciers d'inspiration, existerait entre ces facultés. Dans ses productions, il y a en toute chose tout ce qu'il faut, rien que ce qu'il faut. Sa pensée se développe dans toutes ses conséquences, et jamais ne tombe dans la divagation; la hardiesse de sa conception est toujours accompagnée de la raison, et ses épisodes les plus inattendus sont toujours le fruit d'une inspiration simple, jamais celui d'une recherche péniblement élaborée. De là vient que ses traits les plus hardis ne se présentent pas à l'état de problèmes dont il faut chercher la solution, mais saisissent l'auditoire par leur merveilleuse lucidité. Mozart étend autant qu'il est possible le domaine de son art, mais n'en sort jamais pour se jeter dans celui de la conception métaphysique. Il est l'artiste par excellence, l'artiste à sa plus haute expression; mais il ne veut pas être autre chose.

Mais de ce qu'il y a eu un homme doué de toutes les qualités nécessaires pour réaliser en tout la perfection, il ne s'ensuit pas que l'art soit épuisé; car, ainsi que je l'ai dit tout à l'heure, l'originalité se manifeste dans divers ordres d'éléments et d'idées. L'imagination entrant en exercice et s'exaltant dans certaines conditions, à l'exclusion des autres, peut conduire le compositeur jusqu'au sublime dans le genre qu'il adopte ou pour lequel il est né, dussent même ses inspirations n'être pas exemptes de défauts considérables. Ainsi, me bornant à quelques exemples postérieurs à Mozart, je dirai que Beethoven, bien qu'il n'ait pas eu l'abondance mélodique de son premier modèle, bien que ses inspirations laissent souvent apercevoir le travail, tandis que celles de son prédécesseur sont toujours spontanées; bien qu'il n'ait ni son universalité, ni son inépuisable variété; bien qu'il soit plus véhément que passionné; enfin, bien que le goût ne le dirige pas toujours et qu'il n'ait pas su, comme Mozart, contenir sa pensée dans de justes limites et dire beaucoup en peu de phrases, Beethoven, par le génie de la grandeur que Dieu avait mis en lui, par la hardiesse de ses déterminations, par son art admirable de présenter le sujet principal sous mille formes toujours originales, par l'inattendu de ses épisodes, par la plénitude harmonieuse de son instrumentation, et pour tout dire, en

un mot, par le caractère éminemment poétique de ses œuvres, est un colosse parmi les compositeurs. Son génie est spécial : c'est celui de la musique instrumentale. Dans d'autres genres, bien qu'il ait trouvé quelquefois de grandes beautés, il est inférieur à lui-même et l'est surtout à Mozart, car il reste toujours le poëte de la musique d'instruments. C'est le style propre de cette musique qui brille dans tout ce qu'il fait. Il est même permis de dire que les développements de sa pensée appartiennent particulièrement au talent de la symphonie : ses sonates de piano, ses trios, ses concertos pour cet instrument, sont des symphonies véritables; c'est aussi l'inspiration symphonique qu'on retrouve dans *Fidelio*, et quand ce n'est pas cela, l'œuvre est faible, comme *le Christ au mont des Oliviers*.

Rossini, comme Mozart, a le génie éminemment mélodique; mais il y a entre eux cette différence, que la mélodie de Mozart est toujours caractéristique du sentiment à exprimer, tandis que celle de Rossini, moins déterminée quant à l'expression, a pour objet spécial la production de l'effet, soit par les occasions de briller qu'elle offre aux chanteurs, soit par la vivacité de ses rhythmes. Rossini connaissait bien le goût de la nation pour laquelle il écrivait : il voulait lui plaire et réussir. Les défauts de formules qui lui ont été reprochés n'ont pas d'autre cause. Mais, bien qu'il sacrifie parfois l'intérêt de la scène à l'effet d'entraînement, nul n'a su mieux que lui ou plutôt aussi bien saisir la couleur locale de son sujet, pris dans l'ensemble. On peut s'en convaincre en considérant l'esprit et la verve du *Barbier de Séville*, le je ne sais quoi de fatal et de poignant répandu dans l'*Otello*, la mélancolie et l'énergie écossaise de la *Donna del lago*, le parfum asiatique de *Sémiramis*, et surtout le caractère naïf et montagnard de la Suisse du moyen-âge, dans *Guillaume Tell*. Cette faculté de varier le caractère de la composition à raison du sujet, de n'épuiser jamais la source de mélodies analogues à cette diversité, et de colorer chaque ouvrage par des nuances bien tranchées d'harmonie et d'instrumentation; cette faculté, dis-je, est le trait saillant du talent de Rossini. Mozart, comme je l'ai dit, l'avait possédée au plus haut degré, dans des conditions différentes; mais ce grand homme n'a eu dans aucune de ses compositions la gaîté irrésistible qui brille dans quelques opéras bouffes du maître italien; par exemple, dans l'*Italienne à Alger* et dans le *Turc en Italie*. Ne demandez point à celui-ci les savantes combinaisons par lesquelles un thème unique peut être présenté sous cent formes différentes : son instinct s'y refuse, et d'ailleurs il sait que le public des théâtres est peu sensible à ce genre de beautés; mais soyez certain que son imagination facile trouvera tout d'abord l'effet qu'il faut produire pour décider le succès. Quels que soient donc les reproches qu'a pu lui faire la critique éclairée, Rossini n'en est pas moins un des plus grands musiciens du XIXe siècle.

Dans les ouvrages de Meyerbeer, c'est aussi la faculté dramatique qui brille d'un vif éclat, mais par des qualités spéciales toutes différentes. Ce compositeur entre plus profondément qu'aucun autre dans une situation forte, et parvient, dans un moment donné de cette situation, à un développement de puissance dont personne avant lui n'avait trouvé le secret. Ce qui est antipathique à Rossini, c'est-à-dire le développement d'une phrase principale par tout ce qui peut en augmenter l'effet jusqu'à sa plus forte expression, est précisément le triomphe du talent de Meyerbeer. C'est pour le point culminant de l'ouvrage, sous le rapport de l'impression dramatique, que se réservent toutes les ressources du génie de l'artiste. Jusque-là, il semble qu'il dédaigne les scènes secondaires qui préparent la situation, et qu'il ne veuille faire remarquer son œuvre que par son immense habileté dans les détails; mais vienne enfin le moment critique, alors toutes ses facultés se déploient et frappent l'auditoire par des commotions redoublées. C'est ainsi que Meyerbeer étale sa puissance dans la seconde partie du troisième acte et dans le cinquième de *Robert-le-Diable*, dans le quatrième des *Huguenots*, et dans le quatrième du *Prophète*. Abandonné à lui-même, et puisant toutes ses ressources dans son art infini de développer une simple phrase et de la conduire jusqu'aux proportions les plus colossales, il peut enfanter de véritables poëmes, comme dans l'ouverture, dans les entr'actes et dans les fragments mélodramatiques de *Struensée*. Voilà donc deux grands artistes, Meyerbeer et Rossini, qui, dans des voies opposées, parviennent au résultat définitif de la musique dramatique, le premier par la force, l'autre par le charme.

Ces deux détermaintions si différentes épuisent-elles le domaine de l'opéra? Non, certes; en voici d'autres qui ont aussi leur valeur et auxquelles on pourrait encore en ajouter beaucoup. Tel compositeur se fait remarquer par ses inspirations simples et naïves; tel autre, par la vérité d'accent et par l'esprit de la scène. Les artistes de l'école française se distinguent surtout par ce dernier genre de mérite, inséparable du génie mélodique. A leur tête se placent, dans le XIXe siècle, Boïeldieu, Hérold, Auber et Halévy. Chacun de ces maîtres se fait remarquer par des nuances particulières qui caractérisent la spécialité de son talent. Boïeldieu ne s'élève pas aux grandes proportions; le pathétique n'est pas son genre; son harmonie manque de hardiesse, et sa modulation est un peu uniforme; mais il y a tant de séduction, tant de grâce, tant d'élégance dans sa mélodie, tant de finesse et de tact dans la manière dont il la fait accompagner par l'orchestre; son goût est si pur dans les détails, son instinct si vrai, si spirituel dans le choix de l'accent destiné à l'expression du sentiment et de la parole, que la France le considère avec raison comme un de ses plus grands artistes, et que la plupart de ses ouvrages conserveront toujours leur fraîcheur. Plus hardi que Boïeldieu; doué d'un sentiment plus énergique et plus profond; moins fin, moins châtié, Hérold possède aussi l'esprit de la scène et produit presque toujours avec bonheur l'effet qu'il se propose; mais il est plus pathétique que gracieux, plus sentimental qu'élégant. Hérold s'est cherché longtemps et a essayé de pousser son talent dans diverses directions; mais à voir les progrès de son style vers la fin de sa carrière, dans *Marie*, le *Muletier*, *Zampa* et le *Pré-aux-Clercs*, il est permis de croire que s'il ne fût mort à la fleur de l'âge, son talent d'expression mélancolique se fût caractérisé de plus en plus, et fût devenu un type en son genre. Auber a sur lui l'avantage de l'originalité plus nettement accusée, car il est à peu près impossible de méconnaître sa manière. L'instinct de la scène, la vérité d'accent et de diction, sont les caractères principaux de son talent. Ses ouvrages renferment un grand nombre de morceaux qu'on peut citer comme excellents sous ce rapport; par exemple, deux duos du premier acte de *Leicester*, un trio du troisième acte de la *Neige*, presque tout le *Maçon*, la plus grande partie de la *Muette de Portici*, presque tout le *Philtre*, plusieurs scènes de *Fra Diavolo*, du *Domino noir*, de la *Part du Diable*, un admirable duo placé dans la *Marquise de Brinvilliers*, et beaucoup d'autres choses. Plus spirituel que tendre, Auber brille surtout par le trait et par la vivacité du style. On peut dire à cet égard qu'il est le musicien nécessaire de son poëte, M. Scribe. Son harmonie a de la distinction; son instrumentation, du brillant. Dans l'analyse musicale que j'ai récemment donnée de la partition du *Juif errant*, j'ai assez mis en relief les grandes et rares qualités qui distinguent l'inspiration d'Halévy et les immenses ressources que lui fournit la profonde connaissance de son art, pour que je me croie dispensé d'y revenir aujourd'hui.

On le voit, l'originalité se caractérise d'une manière bien différente dans les œuvres des artistes que je viens de nommer; elle pourra prendre encore beaucoup d'autres formes. Le jeune artiste ne doit donc pas croire que la faculté de création soit épuisée dans l'art, ni qu'elle puisse s'épuiser jamais. J'entends dire souvent aux compositeurs qui en sont encore aux essais de leur talent : *On ne sait plus que faire pour intéresser le public!* Ces pauvres jeunes gens ne savent pas que lorsqu'on en est là, l'imagination manque, et que sans elle il n'y a point d'art, point de succès, point de présent, et surtout point d'avenir possibles. Ils se sont persuadés qu'on fait de l'art par des moyens quelconques; à cet égard il y a dans leur esprit une confusion qu'il me paraît nécessaire de dissiper.

Il n'y a pas de procédés qui puissent remplacer le génie, c'est-à-dire

la faculté de créer l'inconnu dans le beau. Si l'âme de l'artiste n'est point émue dans l'enfantement de son œuvre, celle-ci ne fera pas naître l'émotion. L'imagination et le sentiment, voilà donc les conditions nécessaires. Mais l'imagination entre en exercice dans un certain ordre d'idées, et produit à l'aide de certains éléments dont elle dispose; c'est ce qu'il ne faut pas confondre avec les procédés d'art par lesquels on reproduit ce que l'imagination a déjà fait, procédés qui ne peuvent donner pour résultat que l'imitation, c'est-à-dire des œuvres sans valeur.

Je viens de dire que l'imagination entre en exercice dans un ordre déterminé d'idées, et qu'elle produit à l'aide de certains éléments dont elle dispose; il est nécessaire que j'explique ceci, car dans cette inattaquable vérité est contenu le secret des transformations de l'art. Or, si nous considérons l'harmonie, par exemple, nous verrons qu'après l'introduction des accords dissonants naturels dans la musique, les compositeurs furent en possession de l'accent expressif et passionné, de la modulation et de la cadence des phrases, qui n'existaient pas auparavant. Il y avait dans ces choses tout un monde nouveau d'idées et d'éléments d'effets dans lequel les imaginations s'exercèrent. La création de la mélodie en prit un caractère absolument différent de celui qu'elle avait avant cette importante découverte, et le style dramatique ne commença que dès cette époque. Timides d'abord dans la formation de ce style, parce qu'ils en ignoraient la portée et les ressources, les compositeurs s'y enhardirent par degrés, et des hommes de génie, tels que Scarlatti, Lulli, Keyser, Pergolèse, Rameau, Haendel, Jomelli, Gluck, Piccinni, Sacchini, Monsigny et Grétry, y appliquant leurs facultés personnelles, produisirent autant de types originaux dont chacun a une signification très-différente des autres. Pendant que l'art se développait ainsi dans une grande variété de sentiments et de formes, la musique instrumentale, née du même principe, avançait plus lentement, parce que, trop attachés à certaines formes primitives et conventionnelles, les compositeurs n'avaient pas encore compris la force poétique dont elle est susceptible. Jean-Sébastien Bach et Haendel furent les premiers qui s'avancèrent dans ce domaine idéal de l'art. Plus hardi, plus indépendant des anciennes formes, Charles-Philippe-Emmanuel Bach créa la sonate dramatique; Haydn le suivit dans cette voie, et fit pour la symphonie ce que le maître avait fait pour la sonate Quant à l'instrumentation proprement dite de l'opéra, elle n'existait pas. L'orchestre ne faisait entendre que des ritournelles et l'accompagnement du chant. Jean-Sébastien Bach, doué d'un immense génie de combinaison et d'un profond sentiment de l'art, avait seul compris ce que peut être l'intérêt de l'instrumentation réuni à celui de la partie vocale ; mais ses grandes et sublimes compositions, dont l'existence fut ignorée pendant près d'un siècle, n'exercèrent pas d'influence sur le développement de la musique dramatique. D'ailleurs, il n'écrivit pas pour la scène. Gluck eut aussi le sentiment de l'effet de l'instrumentation dans l'accompagnement du chant; mais ce fut plutôt par de simples accents, par des notes de hautbois, de basson ou de cor jetées çà et là avec un sentiment exquis, que par des formes saillantes, qu'il fit distinguer l'effet de son orchestre de celui de ses prédécesseurs.

Tel était l'état de l'art lorsque Mozart écrivit son *Idomeneo*, en 1780. Ce qu'il y a de prodigieux dans cette œuvre n'a peut-être pas été compris jusqu'à cette heure, parce qu'on n'a pas vu que c'est une transformation de la musique pour laquelle le compositeur a créé de nouveaux éléments et un nouvel ordre d'idées. Tous les compositeurs des époques antérieures ont écrit dans les conditions de l'harmonie dissonante naturelle, à laquelle on avait ajouté seulement les substitutions du mode mineur, depuis le commencement du XVIIIe siècle. Toutes les résolutions de dissonances étaient uniformes et prévues ; toutes les cadences étaient tonales, c'est-à-dire ou finales ou rompues ; enfin, toute modulation se faisait par le passage de l'accord consonnant d'un ton à l'accord consonnant d'un autre ton, ou par l'accord dissonant du ton nouveau qui, seul, constitue la transition naturelle. L'altération ne se pratiquait que dans l'harmonie de sixte du sixième degré du mode mineur, et sa résolution se faisait toujours sur l'accord parfait de la dominante. Par une inspiration toute instinctive, Mozart comprit que toute note qui fait un mouvement ascendant ou descendant, dans les successions d'accords, peut être altérée, soit isolément, soit collectivement, et que ces altérations constituent autant d'accents expressifs. De plus, il vit que les notes altérées des accords dissonants naturels ou substitués sont susceptibles de résolutions diverses, d'où résulte l'évitation de cadence et les modulations inattendues. Enfin, le génie du grand artiste lui fit apercevoir dans ces phénomènes harmoniques la possibilité d'indiquer une modulation dans l'accompagnement d'une mélodie, tandis que celle-ci poursuit sa période dans le ton primitif, et de tromper l'oreille par le retour de l'harmonie dans ce ton, au lieu d'accomplir la modulation pressentie. Ces choses étaient l'ouverture d'un champ immense à des idées nouvelles, à des effets auparavant inconnus. Mozart n'en fit pas une formule; mais il en usa en son temps, avec ce goût fin et sûr qu'il portait en toute chose, dans trois morceaux de l'*Idoménée*, dans le grand duo du premier acte de *Don Juan* et dans le sextuor du second acte; dans l'*adagio* en *fa* d'un quatuor de l'œuvre dixième, dans le sublime quintette en *sol* mineur, dans la symphonie du même ton, et en quelques autres endroits.

Son inépuisable imagination ne s'arrêta pas là ; car ce fut dans l'*Idoménée* qu'il créa l'instrumentation moderne de la musique dramatique, en ce sens qu'il lui donna une signification propre, au lieu de la laisser dans les formes du simple accompagnement. Dès lors, la composition de la musique de ce genre devint complexe, de simple qu'elle était, et l'on peut dire qu'en ce sens le grand homme fut l'inventeur de la musique transcendante. C'est aussi dans cet ouvrage qu'il fit intervenir le chœur d'une manière nouvelle dans les morceaux d'ensemble et dans les airs, par des harmonies émouvantes, inattendues. Ce fut enfin lui qui, en plusieurs endroits de l'*Idoménée*, et plus tard dans presque tous ses grands ouvrages, fit connaître l'heureux emploi des oppositions de sonorité dans les combinaisons d'instruments. De toutes ces choses sont venues la transformation de l'art et la création des éléments de toute la musique jusqu'à l'époque actuelle. Le génie des plus grands artistes, de Cherubini, de Méhul, de Beethoven, de Rossini, de Weber, de Meyerbeer, de tous ceux enfin qui se sont fait une renommée postérieurement à Mozart, s'est développé dans ces conditions, et l'on n'y a rien ajouté, sauf l'emploi de nouveaux instruments et le *crescendo* du bruit. Ce n'est pas à dire que ces éléments aient été des moyens certains offerts aux artistes célèbres pour faire de belle musique, car beaucoup d'autres s'en sont servis sans sortir de la médiocrité et sans échapper au naufrage du temps. Ce n'est pas à dire non plus qu'en l'absence de ces éléments, les grands musiciens des temps antérieurs aient été privés de ressources suffisantes pour le développement actif de leur talent, ni qu'au point de vue poétique, idéal, au point de vue de l'art véritable enfin, leurs ouvrages soient inférieurs à ceux de leurs illustres successeurs. Alexandre Scarlatti, Marcello, Haendel, Jean-Sébastien Bach, Gluck, Haydn, dans la première partie de sa carrière, n'en sont pas moins des colosses de talent, pour avoir exercé leur imagination dans un autre ordre d'éléments, et leurs productions ne perdent rien de leur valeur pour représenter d'autres directions de l'art que celles de la musique postérieure. J'insiste sur ce point, parce que beaucoup de jeunes artistes se persuadent que l'art est en progrès parce qu'ils voient inventer de nouveaux agents de sonorité, de nouvelles combinaisons, de nouvelles formules d'effet; il est nécessaire qu'ils se pénètrent de cette vérité, qu'une seule chose vaut, à savoir, le génie qui met en œuvre les éléments dont il dispose.

Lorsque, continuant et complétant par la méditation et l'analyse toutes les conséquences de l'altération des intervalles des accords, dans la troisième partie de mon *Traité de l'harmonie*, j'ai ouvert aux compositeurs de nouvelles routes de modulations multiples et inattendues qu'on n'a pas connues auparavant, je n'ai pas fait faire de progrès à la musique ; j'ai offert seulement au talent vrai de nouveaux faits harmoniques dans lesquels son action pourra se développer pour produire

le beau. Il en sera de même lorsque je publierai mon *Traité des voix et des instruments*, où l'on trouvera de nouvelles formes d'organisation du chœur et de l'instrumentation. Enfin, il en sera de même encore quand on verra paraître prochainement mon livre *Sur la mélodie et le rhythme*. Le rhythme ! c'est tout un monde inconnu dont j'indiquerai la route ; mais il faudra le génie pour y pénétrer et le gouverner. J'ai entrepris ce travail, dont cet article est l'introduction, pour fixer l'attention des artistes sur cet objet important, et pour en expliquer sommairement les conséquences dans la transformation de l'art qui en sera le produit.

FÉTIS père.

DEUX CÉRÉMONIES RELIGIEUSES.

Deux solennités religieuses ont eu lieu à peu de distance l'une de l'autre, la première à Saint-Roch, et la seconde dans une nouvelle église située rue de Calais, sous l'invocation de la Trinité.

Dans toute la France on construit de nouvelles basiliques, on restaure les anciennes : il n'y a que la musique religieuse en style sacré, classique, qu'on ne restaure pas. Le clergé, très-inintelligent à l'endroit de cette belle partie de l'art musical, s'en tient toujours au plain-chant, ou se montre progressif à la façon du père Lambillote, qui allie volontiers, pour célébrer la divinité, le gai pont-neuf à la mélodie surannée en style de nos vieilles romances françaises.

Dimanche passé, jour de la fête patronale de Saint-Roch, on a exécuté dans cette église une messe de M. Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen. Cette composition fait honneur au savoir et au sentiment mélodique de ce jeune maître ; il a su se tenir à l'abri de la sécheresse du style trop classique, sans tomber dans la divagation romantique. Son *Kyrie* est d'une facture tout à la fois douce et pompeuse ; mais d'un style un peu trop lié, ainsi que son *Gloria in excelsis*, qui manque d'enthousiasme, d'élan. Pour faire transiger les idées anciennes et nouvelles, pour ménager tout à la fois la *chèvre* romantique et le classique *chou*, M. Vervoitte a mêlé dans son *Credo* ses propres inspirations mélodiques au plain-chant moderne de Dumont, en mettant au moyen de l'orgue du chœur, une harmonie distinguée et rationnelle sous ce mélange, qui exhale comme un parfum d'art rétrospectif et moderne en même temps.

Après un *O salutaris* bien écrit, enchevêtré d'*imitations* serrées, puis un *Crucifixus* d'un bel effet, vient un *Agnus Dei* tout empreint d'une suavité céleste, d'un style charmant et pur, dans lequel Alexis Dupond a laissé désirer quelque chose : c'est de chanter plus longuement seul. Le compositeur y a pourvu du reste, à ce qu'on nous a dit, en rendant plus mélodique l'intervention de ce chanteur par excellence dans le style sacré, en isolant un peu plus enfin de la masse harmonique la voix du ténor. On en pourra juger, cette messe étant déjà mise au courant du répertoire des solennités musicales de l'église de Saint-Roch. C'est justice ; car, de quelque amour que soit animé un compositeur pour son art, on doit penser qu'il ne s'en trouvera pas toujours un grand nombre qui consentiront à composer, écrire une messe, ce grand et beau drame religieux, pour ne le voir représenter qu'une fois, et sans autres applaudissements que le suffrage d'un petit noyau de connaisseurs et d'hommes compétents.

Monseigneur de Bailleul, archevêque de Rouen, qui comprend, aime et protége l'art musical, a mis à la disposition de M. Vervoitte toutes les facultés vocales qui se trouvent dans le séminaire de Rouen, de manière que cette ville, exclusivement commerciale, devient musicale, malgré qu'elle en ait par les enfants de chœur et les apprentis théologiens.

La seconde cérémonie religieuse à laquelle nous avons assisté lundi dernier, en la petite église de la Trinité, rue de Calais, avait pour but de rendre les derniers devoirs à Mme Boursault, morte subitement, dans la nuit de samedi au dimanche, d'un anévrisme au cœur. Veuve d'un homme remarquable par les divers rôles qu'il a remplis dans nos affaires publiques, ainsi que dans l'industrie et les arts, Mme Boursault aimait et protégeait aussi les artistes. On s'en est souvenu, et une fort bonne messe de *Requiem*, fort bien chantée, a servi dignement d'interprète aux profonds et sincères regrets des nombreux amis venus là pour conduire au champ du repos la belle-mère de notre ami et collaborateur, Georges Kastner.

HENRI BLANCHARD.

LITTÉRATURE MUSICALE.

DICTIONNAIRE DES BEAUX-ARTS.

On sait que l'Académie des Beaux-Arts travaille à la rédaction d'un dictionnaire qui doit renfermer tous les mots dont se compose l'idiome spécial des artistes, et, sous chacun de ces mots, un résumé des idées et des connaissances qui s'y rattachent. M. Halévy, l'auteur de la *Juive* et de tant de chefs-d'œuvre, est chargé de la partie musicale de ce travail. Sur notre prière, l'illustre compositeur a bien voulu nous communiquer quelques-uns des premiers articles rédigés par lui, et nous ne doutons pas du plaisir qu'auront nos lecteurs à partager avec nous cette confidence.

ACCENT. — Ce mot a plusieurs significations, et chacune de ses acceptions a beaucoup d'importance.

Dans le sens le plus général, le mot *accent* est presque l'équivalent d'*expression*, et on peut aussi bien l'appliquer à l'instrumentiste qu'au chanteur. Ainsi, on peut dire d'un artiste exécutant qu'il joue de son instrument avec beaucoup d'*accent*; cela veut dire qu'il donne à chaque mot la valeur qui lui appartient, qu'il entre bien dans l'idée du compositeur et qu'il la rend bien ; cela veut dire qu'il donne au chant instrumental toute la puissance d'expression du chant proprement dit. C'est par l'*accent* que la mélodie instrumentale charme et émeut l'auditeur, malgré l'absence des paroles qui donnent au chant tant d'avantages, et tant de moyens d'ajouter encore au charme de la phrase musicale, si touchante, si vraie, et si belle qu'elle puisse être.

Appliqué au chanteur, ce mot *accent* conserve d'abord le sens général et purement musical qui lui est propre. Mais il s'applique, en outre, à la manière de dire, de faire entendre les paroles. Nous ne voulons pas seulement parler de la prononciation, qui doit toujours être irréprochable, mais de cette expression toute particulière et quelquefois tout individuelle qu'un bon chanteur sait donner, dans une phrase musicale, à certains mots, quelquefois même à certaines syllabes, qui acquièrent ainsi une grande importance, et sur lesquels se concentre l'effet. C'est une espèce de coloris qui met en lumière les principales notes de la mélodie, qui donne à la pensée du compositeur toute la valeur, tout l'éclat qu'elle peut avoir, et parfois même, suppléé à l'insuffisance de l'idée. C'est ainsi qu'un grand chanteur peut, dans une musique médiocre, produire un grand effet.

Le mot *accent* a aussi un sens purement grammatical, et alors il s'applique à la différence qu'on doit apporter dans la prononciation des syllabes longues et des syllabes brèves; on le nomme alors l'*accent prosodique*. Dans la langue italienne, qui doit être familière à tout bon chanteur, l'*accent prosodique* est beaucoup plus déterminé que dans la langue française. Quelle que soit d'ailleurs la langue qu'il emploie, le compositeur aussi bien que le chanteur doit toujours respecter l'*accent prosodique*, et ne pas placer une note brève sur une syllabe longue, ni placer le *temps fort* sur une syllabe brève.

Le mot *accent* reçoit une acception encore plus restreinte, appliqué à l'émission des voyelles. Ainsi, l'*é*, avec un accent aigu, ne se prononce par comme l'*è*, avec l'accent grave, ou l'*ê* circonflexe. C'est au professeur de chant qu'il appartient de bien déterminer la prononciation des voyelles diversement accentuées.

Enfin, le mot *accent* s'emploie quelquefois dans le sens de *prononciation*. On dit qu'un acteur, un chanteur a un *accent* agréable, pour

dire qu'il y a dans sa manière d'articuler et de prononcer quelque chose de sympathique à l'auditeur.

Dans cette acception, on peut aussi le prendre en mauvaise part. On dit qu'un chanteur a de l'*accent*, pour dire qu'il y a quelque chose d'étranger dans sa manière de prononcer. En général, un artiste chantant dans une langue qui n'est pas la sienne, a presque toujours de l'*accent*, parce qu'il conserve malgré lui certaines inflexions, certaines articulations familières à sa langue maternelle, et qui viennent, malgré ses études et ses efforts, trahir son origine et frapper les oreilles les moins exercées.

ACOUSTIQUE. — Doctrine ou théorie physique des sens, du grec ακουω, *j'entends*.

L'*acoustique* ne traite que de la production du son et des phénomènes que présente la résonnance des divers corps sonores, cordes, tubes, plaques, timbres, etc. C'est à elle qu'il appartient de déterminer, autant qu'il est possible de le faire, les raisons du plaisir que nous fait éprouver l'audition des sons, ou du moins de constater les circonstances qui influent à divers degrés sur la jouissance que nous procure la musique; c'est elle encore qui apprécie les causes de la gravité et de l'acuïté des sons, ainsi que les rapports des intervalles harmoniques.

C'est à Sauveur, le célèbre géomètre, qu'on doit la création de cette science, *acoustique musicale*. On connaissait avant lui les rapports des corps sonores, considérés sous leurs différentes relations de longueur, de tension, de grosseur, etc., mais ce fut lui qui eut l'idée de constater le nombre absolu de vibrations que fait, dans un temps donné et dans des circonstances déterminées, soit un tuyau d'orgue, soit une corde sonore, et d'assigner ainsi à un son musical, à une *note*, le nombre de pulsations ou de vibrations nécessaires pour la production de ce son. L'on perdrait aujourd'hui tous les *diapasons* (voyez ce mot), tous les instruments de musique disparaîtraient du monde, que, grâce aux travaux de Sauveur, à l'idée fondamentale qui lui fit créer cette branche des sciences physico-mathématiques, on pourrait reformer la gamme, telle qu'elle existe aujourd'hui, puisque l'on sait quel nombre de vibrations est nécessaire pour produire, par exemple, l'*ut grave* de l'orgue, dont on est sûr aussi de retrouver l'intonation.

Les anciens ne nous ont laissé aucun moyen de retrouver, d'une manière certaine et authentique, l'unisson d'une des cordes de leur système musical, et ce n'est que par analogie et par l'étendue de la voix humaine, qui n'a dû subir aucun changement, que nous pouvons traduire en *notes* modernes les signes de leur écriture musicale.

Le physicien, pour s'occuper utilement de musique, doit être lui-même assez musicien pour saisir facilement les rapports des sons, et cependant, Sauveur, qui consacra les vingt dernières années de sa vie à l'étude de ces questions, à qui l'on doit la création de cette science, avait la voix et l'oreille fausses, et était sourd. Il se faisait aider dans ses expériences par des musiciens très-exercés à apprécier les intervalles et les accords.

Le musicien n'a nul besoin d'étudier l'*acoustique*, qui, comme nous l'avons dit, ne traite que de la production des sons; le musicien ne s'occupe que de leur emploi.

Le mot *acoustique* s'emploie aussi adjectivement; on dit l'organe *acoustique*, un phénomène *acoustique*, des instruments *acoustiques*, etc.

Nous aurons occasion aux mots *Musique*, *Mélodie*, *Harmonie*, *Intervalles*, *Vibrations*, de traiter quelques questions *acoustiques*, mais succinctement, puisque ce dictionnaire est un livre qui ne doit traiter les questions qu'au point de vue de l'art, et non de la science.

ACTE. — Il y a dans un drame de quelque importance des situations capitales après lequelles l'action doit s'arrêter, se reposer, pour ainsi dire, pour continuer ensuite avec plus de force et avec le surcroît d'intérêt que la situation nouvelle a dû apporter au drame. Ces points de suspension qui ménagent l'attention de l'auditoire et excitent sa curiosité, introduisent dans l'action dramatique des divisions naturelles.

Chacune de ces divisions a reçu le nom d'*acte*. C'est au point de vue du drame lyrique seulement que nous envisageons l'*acte*.

Après les conditions essentielles du drame lui-même, c'est-à-dire l'intérêt des situations et leur aptitude à inspirer le musicien, la condition la plus désirable pour le compositeur, c'est la variété. Non seulement chaque *acte* devra lui fournir une couleur bien tranchée, et tout à fait différente de celle de l'*acte* qui a précédé ou de celui qui doit suivre, mais il faut encore que dans l'*acte* considéré isolément, l'auteur sauve au musicien le danger de l'uniformité. Ainsi donc, dans un opéra, chaque *acte*, quoique ne formant qu'une partie d'un tout, doit offrir un ensemble satisfaisant, aussi complet que possible, et une distribution intelligente et bien entendue des effets dont peuvent disposer et le musicien et le théâtre sur lequel son œuvre devra se produire.

Un bon *acte* d'opéra renfermera donc au moins une situation importante, qui sera comme le pivot de l'*acte*, et sur laquelle le musicien devra concentrer tous ses efforts et toute la puissance de son art. Les autres scènes devront, sans être sacrifiées, concourir à fair ressortir l'éclat de ce point lumineux ; ainsi, le beau trio de *Guillaume Tell* est habilement amené et ménagé. Il est inutile d'ajouter que la scène capitale dont nous parlons devra arriver à la fin ou vers la fin de l'*acte*. L'auditoire, encore sous le coup de l'impression qu'il aura éprouvée, sera, dès le début de l'*acte* suivant, plus accessible aux émotions nouvelles, et s'associera avec plus de chaleur et de sympathie au développement du drame et aux inspirations du musicien.

Après ces considérations générales, nous entrerons dans quelques détails sur la contexture purement musicale d'un *acte* d'opéra.

L'auteur et le compositeur doivent s'y étudier à varier les combinaisons offertes par les voix différentes des personnages qui prennent part à l'action. Il faut éviter, autant que possible, qu'un air succède à un air, un duo à un duo; il faut donc faire entendre alternativement les voix isolées, combinées, et les masses chorales.

Le morceau de musique qui commence un *acte* reçoit le nom d'*introduction*; il doit avoir un certain développement, une certaine importance musicale. Ceci s'applique surtout au morceau qui commence le premier *acte* et succède à l'ouverture. Il doit être traité avec soin. Ordinairement, une introduction se compose de plusieurs scènes variées et se termine par un ensemble vocal.

Comme nous l'avons dit plus haut, l'auteur aussi bien que le compositeur doivent, en établissant le plan général de l'ouvrage, se préoccuper beaucoup de la fin de chaque *acte*. Il faut, autant que possible, laisser l'auditoire sous l'impression d'une vive émotion. Chaque fois que le rideau se baisse, il importe qu'aucun des *actes* ne se termine froidement. Dans un opéra en cinq *actes*, il faudra donc cinq fois agir puissamment sur le public et par des moyens variés : c'est une tâche difficile.

Quand un *acte* se termine par un morceau de musique développé, composé de plusieurs scènes et auquel prennent part les personnages et le chœur, ce morceau reçoit le nom de *final*.

Les opéras de *Quinault*, créateur du drame lyrique en France, étaient divisés en cinq *actes*. Ils sont habilement coupés. Secondé par l'instinct de Lully, Quinault avait deviné que dans un ouvrage de longue haleine, le compositeur, comme nous l'avons dit, a surtout besoin de variété. En effet, la diversité du spectacle, le changement fréquent du lieu où la scène se passe, les caractères différents des personnages introduits dans le drame, tout cela est nécessaire au musicien; ce sont des éléments dont il profite aussi bien que le spectateur lui-même, et l'opposition qui en résulte, en même temps qu'elle plaît à l'auditeur, vient en aide au compositeur et fertilise son imagination, en lui fournissant des inspirations nouvelles.

On se tromperait beaucoup, cependant, si l'on croyait qu'alors la tâche du compositeur fut ce qu'elle est aujourd'hui, dans la production d'un opéra en *cinq actes*. Outre que l'action était plus simple, et par

conséquent comptait moins de situations musicales, les situations elles-mêmes étaient moins développées par le poëte; puis la musique ne nécessitait pas le développement que l'art moderne exige. Si l'on abuse quelquefois aujourd'hui de ce développement, que les progrès de la science, l'art du chant, la déclamation lyrique ont rendu en quelque sorte nécessaire, il est juste de dire qu'alors les situations, aussi bien que les *mélodies*, n'étaient pour ainsi dire qu'indiquées; les compositeurs n'avaient pas encore trouvé ces belles phrases musicales, complètes pour l'oreille comme pour l'esprit et l'intelligence, qu'on admire dans Mozart, dans Cimarosa, dans Rossini. Il en résulte qu'un seul *acte* d'un opéra moderne renferme beaucoup plus de musique que les cinq *actes* d'un opéra tout entier de Lully.

Rameau, et après lui, Gluck, donnèrent une plus haute importance à la phrase musicale. Les *actes*, par conséquent, prirent plus d'importance, et les opéras eurent plus de durée. Depuis Gluck jusqu'à nos jours, on a joué à l'Opéra des tragédies lyriques en trois, en quatre et en cinq *actes*. On y représente aussi de petits ouvrages en un ou deux *actes*, que l'on désigne quelquefois sous le nom d'opéra de *genre*, et que l'on représente avant les ballets.

On joue sur le théâtre de l'Opéra-Comique des opéras en un, deux ou trois *actes*, et quelquefois, exceptionnellement, en quatre et même en cinq *actes*. Les Italiens écrivent généralement leurs opéras, aussi bien sérieux que bouffes, en deux *actes*, assez développés pour contenir un grand nombre de morceaux; il y a cependant des exceptions, et l'on compte aussi parmi les beaux ouvrages dont nous a dotés l'Italie, des opéras en trois *actes*.

On représente ordinairement en Italie, entre les deux *actes* d'un opéra, un ballet tout à fait étranger à l'action de ces opéras. En France, le ballet fait partie de l'opéra et de l'action. C'est au poëte et au compositeur à s'entendre pour que chaque *acte* ait des éléments suffisants de curiosité, en donnant une place importante à la danse dans un *acte*, quelquefois dans deux, et en réservant pour les autres parties de l'ouvrage tout l'intérêt des situations, toute la puissance de la musique.

(*La suite au prochain numéro.*)

MORCEAUX CHOISIS

De Catulle, Gallus, Properce, Tibulle, Ovide, Maximien, Pétrarque et Jean Second,

Traduits en vers par LOUIS LANGLOIS.

La traduction des poëtes est une chimère, mais une douce chimère, qui charme les loisirs. « Traduit-on la musique? » disait Voltaire, et pourtant il avait traduit beaucoup lui-même. Il avait traduit, comme il faut traduire, quand on veut réussir sans trop se fatiguer, non des auteurs, ni des ouvrages entiers, mais des fragments et passages favoris. C'est ainsi qu'a fait M. Louis Langlois, dont la plume s'était déjà exercée dans plus d'un genre, qui avait écrit en prose avec autant d'élégance et de pureté qu'il en a su mettre dans ses vers.

Que de gens qui parlent tous les jours de Catulle, de Tibulle, et qui n'en savent pas le premier mot! Que d'autres (et ceci regarde les musiciens) qui demandent partout des vers à mettre en chant et se plaignent de n'en pas trouver d'agréables! Le recueil de M. Louis Langlois arrive tout à point pour fournir aux uns d'utiles renseignements, et de charmants canevas aux autres. Le traducteur a eu soin de faire précéder d'une notice biographique les fragments de chacun des poëtes adoptés par lui. La moins connue, mais non la moins intéressante, est celle de ce poëte latin, né à La Haye, dans le XVIe siècle, et qui, bien que mort à vingt-cinq ans, est demeuré immortel sous le nom de Jean Second. Pourquoi *Second*, lui, dix-huitième enfant de Nicolas Everardi, président au conseil suprême de Hollande? Parce qu'un autre enfant, nommé Jean, venait de succomber lorsqu'il vit la lumière, et qu'on l'appela comme celui dont il effaçait la perte. Il était donc bien et dûment Jean *second* du nom. Son père le destinait à l'étude des lois, à la magistrature, et il cédait au penchant irrésistible qui l'entraînait vers tous les arts, la peinture, la sculpture, la gravure. Il avait étudié à Bourges sous l'illustre Alciat, de Milan; il avait reçu le bonnet de docteur et cueilli le laurier académique. Il prit sa course à travers l'Europe. En Espagne, il devint secrétaire intime de l'archevêque de Tolède. Charles-Quint voulut l'emmener à la conquête de Tunis, mais il ne put accompagner longtemps le monarque guerrier. Il paya la conquête de sa santé, et revint finir sa trop courte carrière à Tournay, lorsque Charles-Quint le désignait pour aller féliciter à Rome le nouveau pontife. Tel fut l'auteur de ces *Baisers* fameux qui feront vivre son nom jusqu'à l'extrémité des âges. C'est ainsi qu'il fonda sa renommée sur ses plaisirs, qui, grâce à son talent, sont devenus les nôtres.

M. Louis Langlois a traduit les dix-neuf *Baisers* de ce poëte aimable, sans leur rien ôter de leur vivacité ni de leur chaleur, ce qui fait que, tout en les recommandant aux musiciens, dont la verve amoureuse pourra s'en inspirer, nous n'osons pas en prescrire indistinctement l'étude à toutes les musiciennes, de crainte d'avancer un peu trop vite leur éducation. Nous sommes forcé d'en dire autant des morceaux empruntés aux poëtes de l'antiquité. La traduction élégante et correcte de M. Louis Langlois ne voile pas assez leurs beautés naïves, pour qu'il soit possible de les exposer à tous les yeux. Un certain choix est donc indispensable; mais quelque morceau qu'on choisisse, on est sûr d'y trouver le texte original reproduit avec une exactitude facile et une précision qui ne nuisent pas à la clarté. Jamais Catulle, ni ses charmants confrères en poésie et en amour n'ont mieux parlé français que sous la plume de leur nouvel interprète.

P. S.

La conclusion des arrangements avec la Belgique est annoncée en ces termes par le *Moniteur*:

« Hier dimanche M. le ministre des affaires étrangères a signé avec » MM. Firmin Rogier et C. Lieds, plénipotentiaires de S. M. le roi des » Belges, deux traités que l'opinion publique accueillera avec la même » satisfaction à Paris qu'à Bruxelles.

» Le premier de ces traités consacre définitivement entre la France » et la Belgique la garantie réciproque de la propriété des œuvres » d'esprit et d'art, et abaisse en même temps, dans une juste mesure, » les droits respectivement imposés à l'entrée des livres, papiers d'im- » pression, gravures et lithographies.

» Le second traité sanctionne quelques dégrèvements de tarif.

» Si la convention littéraire donne pleine satisfaction aux intérêts si » nombreux et si respectables de la propriété intellectuelle, l'arrange- » ment commercial qui a été conclu le même jour aura certainement » pour effet de consolider et d'étendre les fructueux échanges qui » s'opèrent entre les deux pays. »

Paris, ce 28 août.

Monsieur le Gérant,

Des bruits de toute nature ayant couru sur le Théâtre-Italien de Paris, permettez-moi de démentir le seul qui m'intéresse personnellement.

Il est complétement faux que j'aie jamais songé à devenir directeur de ce théâtre.

J'ai pu rendre quelques services à M. Lumley, mais sans aucune prétention à son héritage, en supposant qu'il fût vacant.

Je ne suis et ne serai jamais qu'éditeur de musique, et ne veux me mêler, ni de près ni de loin, d'aucune administration théâtrale.

Agréez, Monsieur, etc.

L. BRANDUS,

103, rue Richelieu.

NOUVELLES.

*** Demain à l'Opéra la *Favorite*, suivie du deuxième acte du *Diable à quatre*.

*** Mathieu, complétement remis de son indisposition, a joué lundi dernier le rôle de Raoul dans les *Huguenots*. La revanche a été brillante et tout-à-fait décisive pour l'artiste. Mathieu avait retrouvé les qualités de chanteur qui lui ont valu de si grands succès dans plusieurs villes et qui lui en procureront à Paris. Mlle Poinsot a été fort remarquable et fort applaudie dans le rôle de Valentine, ainsi que Mme Laborde et Obin dans ceux de Marguerite et de Marcel.

*** Mercredi, le *Prophète*; vendredi, *Guillaume Tell*, avaient attiré la foule, comme lundi les *Huguenots*. C'est Gueymard qui chantait le rôle de Jean de Leyde et celui d'Arnold. Dans le rôle de Fides, Mme Tedesco est plus que jamais admirable par sa voix extraordinaire et son expression dramatique.

*** Le *Juif errant* va bientôt reparaître dans tout son éclat. Roger et Massol reviennent à la fin de ce mois et feront leur rentrée dans les deux rôles si admirablement créés par eux.

*** La reprise de *Jérusalem*, réduite en trois actes, aura lieu la semaine prochaine. C'est Chapuis qui chantera le rôle créé par Duprez.

*** La *Reine de Chypre* vient d'être reprise à Lyon avec un succès complet. Duprat, Ismaël et Mlle Lacombe remplissent avec un vrai talent les trois principaux rôles.

*** Tandis qu'il était question de la rentrée de Mme Darcier dans un rôle nouveau, la charmante actrice résiliait son engagement, et renonçait une seconde fois au théâtre. Nous ignorons ce qu'il adviendra de cette résolution dans l'avenir. Ce qu'il y a de certain, quant à présent, c'est que Mlle Favel conserve le rôle qu'elle avait déjà étudié dans l'opéra en trois actes de MM. Sauvage et Reber, dont la première représentation aura lieu prochainement.

*** On annonce l'engagement à l'Opéra-Comique du jeune Faure, pensionnaire du Conservatoire, qui, aux concours de cette année, a remporté le premier prix de chant et le premier prix d'opéra comique à l'unanimité. Faure est au moins l'égal, quant à la voix et à la méthode, de tous les barytons ou basses chantantes que le Conservatoire a formés depuis longues années. Il est élève de Ponchard.

*** La recette des divers spectacles et curiosités, pendant le mois de juillet, a produit, savoir : théâtres nationaux subventionnés, 100,839 fr. 47 c.; théâtres secondaires, 212,163 fr. 18 c.; concerts, cafés-concerts et bals, 101,195 fr. 75 c.; curiosités diverses, 48,922 fr. 95 c.; total : 463,121 fr. 35 c. La recette de juillet offre sur celle de juin une diminution de 225,103 fr. 6 c., et sur celle de mai, de 555,189 fr. 60 c., c'est-à-dire de plus de moitié; mais il est juste de faire observer qu'au mois de mai tous les théâtres étaient encore ouverts, et qu'en juillet il y en avait quatre de fermés, l'Odéon, le Théâtre-Lyrique, l'Ambigu-Comique et la Gaîté.

*** C'est aujourd'hui dimanche qu'aura lieu le charmant concert donné à l'Isle-Adam par Duprez, au bénéfice des pauvres de l'Isle-Adam et de Valmondois.

*** Les deux dernières compositions d'Emile Prudent paraissent appelées au succès le plus éclatant et le plus durable. A peine sont-elles mises en vente, et déjà elles ont obtenu l'honneur de plusieurs tirages successifs. Nous apprécierons, dans un de nos prochains numéros, la *Villanelle* et la *Danse des Fées*, avec le soin que comportent ces œuvres, empreintes au plus haut degré de charme, de couleur et de poésie. L'auteur des *Champs*, des *Bois* et du *Concerto-symphonie* occupe une position éminente parmi les compositeurs de son époque; nous dirons quelle part légitime, incontestable, lui revient dans le mouvement musical de ces dernières années.

*** Sowinski, le pianiste compositeur, est de retour à Paris.

*** Sophie Cruvelli, dont nous avons annoncé dans le temps le brusque départ de Londres, n'est point perdue pour le théâtre, comme on l'avait craint un moment. Le 16 août dernier, elle a donné un concert au *Kursaal*, à Wiesbade.

*** Sa Majesté le roi des Belges vient de faire remettre à M. Joseph Franck, de Liége, organiste de la paroisse Saint-Thomas-d'Aquin, à Paris, la grande médaille en or à son effigie, avec une lettre très-flatteuse, à l'occasion d'un recueil de huit motets à 1, 2, 3, 4 et 8 voix, et à deux chœurs, avec accompagnement d'orgue et de quatuor, que ce jeune compositeur a dédié à Sa Majesté. On sait que M. Joseph Franck, qui, en 1850, a remporté à son premier concours, dans la classe de M. Ad. Adam, le premier grand prix de contre-point et de fugue, et, cette année, dans la classe de M. Benoist, le premier prix d'orgue au Conservatoire de Paris, est un organiste très-distingué, et un musicien des plus érudits en matière de plain-chant et de musique religieuse.

*** On s'imagine que les librettistes italiens se donnent à peine le temps d'écrire leurs ouvrages. Ce n'est qu'un préjugé, comme celui des vaudevilles qui se font en déjeunant. Dans un article publié par l'*Italia musicale* sur Salvatore Cammarano, nous lisons que ce poëte distingué mettait six mois et plus à composer ses livrets, dont plusieurs sont des modèles.

*** Parmi les œuvres musicales exécutées pendant les fêtes religieuses du grand jubilé séculaire qui vient d'avoir lieu à Cambrai, les journaux citent une *messe* et un *Domine salvum* de Ferdinand Lavainne, qui ont produit le plus grand effet; ces nouvelles compositions brillent principalement par une grande vérité d'expression; les procédés d'exécution en sont tout à la fois aussi simples que neufs. Telle a été l'impression générale produite sur tous les auditeurs. En résumé, c'est un succès qui fait le plus grand honneur à M. Ferdinand Lavainne.

*** Dans le *Mozarteum*, à Salzbourg, se trouvent encore de nombreux manuscrits de W. A. Mozart, dont on annonce la prochaine publication. Ces précieux documents sont : 1° 160 lettres formant toute la correspondance avec son frère Léopold; 2° Etudes de Mozart sur le contre-point; 3° 60 morceaux autographes : pour la plupart ce sont des esquisses d'ouvrages que l'auteur n'a pas achevés; 4° un *Kyrie* en *mi* bémol en partition et entièrement achevé. De plus, on a mis en vente à Salzbourg un clavicorde construit à Milan en 1775; il avait appartenu à Mozart, dont la veuve l'a légué par testament à son propriétaire actuel.

*** M. Gambaro, musicien distingué, pianiste, compositeur-éditeur, qui s'était adonné à la spécialité de la musique militaire, vient d'être enlevé par une fièvre typhoïde à l'âge de 43 ans. C'est à Charleville, pendant un voyage d'agrément, que la mort l'a frappé.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 26 août. — Un grand concert a été donné hier, par la Société philharmonique, devant une brillante assemblée que le nom de Bazzini avait attiré à la Grande salle. Ce nom était dignement accompagné, sur le programme, par ceux de Mlles Dobré et Guilmant. La première a dit, avec un sentiment dramatique qui a vivement impressionné l'auditoire, deux airs et des mélodies; elle a été applaudie avec transport, surtout dans l'air de *Fernand Cortez* et dans les *Adieux de Marie Stuart*. Mlle Guilmant est une pianiste à juste titre estimée, et dont le talent est des plus remarquables; elle a parfaitement exécuté un concerto de Mendelssohn avec orchestre, un nocturne de sa composition, et une étude de Lee : son succès a été complet. Bazzini a joué, avec la verve spirituelle et le sentiment poétique, entraînant, qu'on lui connaît, la mélodie intitulée l'*Absence* et sa *Ronde des lutins*, inimitable conception; une fantaisie sur la *Sonnambula*, une autre sur l'*air final* de *Lucie*; il a terminé par le *Carnaval de Venise*. Pendant tout ce temps le public était sous le charme, et interrompait fréquemment l'artiste par les manifestations les plus chaleureuses, par des *bis* et des rappels. — Dans huit jours, le 1er septembre, un concert non moins intéressant sera donné par la Société avec Mlle Caroline Duprez.

*** *Villeneuve-sur-Yonne*. — Cette jolie petite ville a voulu, elle aussi, avoir son festival. Dimanche dernier, 22 août, dès le point du jour, les maisons étaient ornées avec goût de guirlandes de fleurs et de feuillage; les habitants des environs, en toilette de fête, arrivaient de tous côtés. Les cloches de la paroisse sonnaient à toutes volées, car la fête s'ouvrait par une messe en musique de Panseron. Ponchard, qui avait prêté à cette cérémonie l'appui d'un talent toujours jeune, a admirablement chanté l'Offertoire et l'*O salutaris*. Deux élèves de Panseron, MM. Boulanger, lauréat du Conservatoire, et Sautot, se sont fait remarquer dans les solos du *Qui tollis*, du *Sanctus* et de l'*Agnus*. Le grand orgue était touché par M. Batiste, organiste de Paris. Un auditoire nombreux écoutait pieusement cette musique, qui se distingue par des mélodies d'un caractère essentiellement religieux. Parmi les notabilités qui y assistaient, on remarquait le sous-préfet de Joigny, M. Davesiès de Ponties; le maire de Villeneuve, M. de Châteaubourg; deux littérateurs, MM. Belmontet et Chalon d'Argé; MM. Panseron, Bazin, Elwart, Panofka, Laurent de Rillé, Laty, Klosé, Dauverné, Cokken, Triebert, Urbain, Forestier, Artus, formant le jury venu de Paris pour juger les concours d'orphéons et de musique d'harmonie. Après la messe, la foule s'est portée en masse pour assister au concours d'orphéon, qui avait lieu dans la petite salle de spectacle. Quatre divisions entraient successivement en lice. La quatrième était composée en grande partie de petits enfants de quatre à cinq ans appartenant aux salles d'asile de Villeneuve et d'Auxerre. La médaille d'argent a été accordée à l'école communale de filles de Villeneuve. La troisième division se disputait une médaille d'or de 500 fr, donnée par M. le Prince-Président. L'orphéon de Sens a obtenu ce prix, si vivement et si noblement disputé. Une médaille en vermeil était le premier prix de la seconde division : plusieurs Sociétés se le sont disputé; il a été gagné par les enfants de la Seine. Dans la première division, les Enfants de Paris et la Société chorale du Conservatoire se sont seuls présentés au combat. Une médaille en vermeil était le prix; les Enfants de Paris l'ont obtenue; mais l'exécution de deux Sociétés avait été si remarquable, que M. le maire de Villeneuve, se rendant au vœu général, a voté une médaille particulière à la Société chorale du Conservatoire, dirigée par M. Batiste. Des éloges sont dus à M. Delaporte, dont le zèle infatigable est le provocateur de tous ces concours d'orphéons des départements. Le concours de musique d'harmonie, qui avait lieu sur le boulevart, était non moins brillant, malgré un temps déplorable. Les corps de musique de Champignolles, de Montereau, de Toucy et de Villeneuve-Saint-Georges, malgré des mérites réels, ont été battus par leurs heureux rivaux de Sens, Villeneuve-sur-l'Yonne et Auxerre. Après la distribution des prix, un banquet attendait les membres de la commission musicale. Quelques paroles bien senties ont été prononcées par M. le sous-préfet de Joigny; des toasts d'usage ont été portés pendant que les orphéonistes défilaient, bannières en tête.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*, 16 août. — Avant-hier, à l'occasion de la fête du célèbre chanteur français, Roger, l'orchestre et les chœurs du théâtre royal ont exécuté une aubade sous les fenêtres de l'appartement qu'il habite. Dans la journée, un très-grand nombre d'artistes sont allés le complimenter. Parmi eux se trouvaient les premiers sujets des théâtres lyriques de cette ville, entre autres Mmes Herrenberger, Tuczek, MM. Mantius et Damke, élève de Bordogni.

*** *Vienne.* — Le 15 août, pour la fête du Président de la République, les Français résidant à Vienne ont fait chanter dans l'église Sainte-Anne, la grand'messe ainsi que le *Te Deum* de Haydn.

*** *Prague.* — M. Perina, professeur de physique à l'Université, a inventé un instrument dont les vibrations sont produites par un courant électro-galvanique. Ce qu'il y a de plus merveilleux dans cette invention, c'est que l'air que l'on joue sur un instrument se reproduit à l'instant sur un second instrument mis en rapport avec le premier.

*** *Rome*, 20 août. — La foule continue de se porter au théâtre Argentina pour entendre l'œuvre remarquable de Raimondi, compositeur célèbre, âgé de soixante-six ans, Romain de naissance, mais qui a fait ses études à Naples au Conservatoire appelé *Societa dei Turchini*, d'où sont sortis Leo, Durante, Jomelli et tant d'autres. Chaque séance commence à huit heures du soir et ne finit qu'à deux heures du matin. Plusieurs motifs justifient cet empressement extraordinaire à cette époque de l'année, et qui se prolonge depuis plusieurs jours. 1° Il s'agit d'une œuvre charitable, au profit des membres pauvres de la Société de Sainte-Cécile; 2° les chœurs sont composés uniquement d'amateurs des deux sexes appartenant à la classe distinguée de la société: 3° l'œuvre même a des proportions gigantesques, et offre, sur une immense échelle, la solution d'un problème musical. Cette œuvre est un oratorio, ou plutôt ce sont trois oratorios, formant ensemble une épopée, qui se compose de trois épisodes. Le sujet est l'histoire de *Joseph*, déja si largement traitée par Méhul. La première partie, intitulée *Puliphar*, renferme les incidents de cette histoire jusques et y compris l'emprisonnement de Joseph. La seconde partie, intitulée *Joseph*, comprend l'histoire de son triomphe et de sa puissance. La troisième et dernière partie, intitulée *Jacob*, est, y compris la mort du patriarche, le complément du poëme. Pour l'exécution, il y a trois orchestres et autant de chœurs, parfaitement distincts et séparés. Ainsi, l'oratorio intitulé *Putiphar* terminé, les exécutants, chœurs et orchestres deviennent spectateurs, et attendent que les deux autres le soient également, et ainsi de suite. Ce n'est qu'à la fin du troisième oratorio que se développe l'idée principale du compositeur dans l'exécution simultanée, par chacun des orchestres et des chœurs, des trois oratorios, exécutés d'abord isolément et écrits même, dit-on, dans des temps différents. Le prodige est que ces trois œuvres très-distinctes, exécutées à la fois, s'harmonisent parfaitement ensemble. L'oratorio intitulé *Jacob* est celui dans lequel l'auteur a voulu faire prédominer l'effet, tandis que les deux autres peuvent être considérés comme parties concertantes. Le nombre des exécutants se monte à trois cent cinquante, c'est-à-dire soixante ou soixante-dix pour chacun des chœurs et cinquante par orchestre. De ces divers orchestres, l'un est placé à l'endroit ordinaire qui porte ce nom, tandis que les deux autres, mais avec séparation, occupent la scène; les chanteurs sont avec leur orchestre. Les chœurs, ainsi qu'on peut le croire, sont la partie principale de cette composition vraiment grandiose. On a été frappé surtout d'un chœur de femmes accompagné par cinq harpes et soutenu par la masse des trois orchestres. On a remarqué aussi des solos d'une grande beauté: celui du ténor dans le premier oratorio est très-admiré; dans le troisième, un morceau magnifiquement chanté par Colini, l'artiste dramatique, a enlevé tous les suffrages. En somme, le succès est un des plus éclatants qui se soient jamais vus dans cette ville, la première représentation surtout, remarquable par le nombre et la qualité des spectateurs, l'éclat des toilettes, et ces gracieuses salutations échangées entre parents et amis, qui, les uns sur la scène, les autres dans les loges, agitaient leurs mouchoirs en signe de reconnaissance. Le coup d'œil était magique et le triomphe du compositeur si complet qu'il n'a pu surmonter son émotion et s'est évanoui. Depuis ce jour, ce n'a été qu'une suite d'ovations bien méritées.

*** *Milan.* — Le nouvel opéra de lord Westmoreland sera représenté pendant la saison du carnaval au théâtre de la Scala.

*** *Madrid*, 20 août. — La troupe lyrique et la troupe chorégraphique du théâtre royal viennent d'être complétées. Parmi les nouveautés qui seront données dans la prochaine saison, on cite *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer, et la *Conquista di Granada*, grand opéra, dont le jeune compositeur espagnol M. Arieta vient d'écrire la musique. Les décors de cet ouvrage ont été commandés au peintre français M. Philastre.

— C'est vraiment une belle solennité musicale que celle qui a lieu aujourd'hui dimanche, 29, au Jardin-d'Hiver, à une heure. Le *Christophe Colomb*, cette admirable symphonie, qui a toujours attiré la foule, y sera exécutée par 200 musiciens d'élite dirigés par Félicien David. M. Jourdan, le brillant ténor de l'Opéra-Comique, M. Ribes et Mlle Guichard, deux des meilleurs artistes du Théâtre-Lyrique, sont chargés de la partie vocale. Mlle Jouvante interprétera, avec son talent bien connu, les belles strophes du poëme. Il a longtemps qu'un spectacle aussi varié n'a été offert au public dilettante. La foule ne peut manquer à un si harmonieux appel.

Erratum. — Dans la lettre de M. le prince Nicolas Boris Godounoff, que contenait notre dernier numéro, page 277, deuxième colonne, ligne 30, au lieu de « *Aussitôt la somme de 50 florins lui est expédiée*; » lisez : « *Aussitôt la somme de 50 ducats, etc.* »

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BRANDUS et Cie, 103, rue Richelieu,

Quadrille et Redowa

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

A. DE LENONCOURT

DU MÊME AUTEUR, POUR LE PIANO :

Alice, suites de valse	5 »	*Manuelita*, schotisch	3 »
Ondine, suite de valses	5 »	*Quadrille-Polka*	4 50
Le vieux Piqueur, quadrille	4 50	*Mathilde*, polka	2 »
Follette, polka-mazurka	3 »	*Pauline*, polka	2 »
Henriette, schottisch	3 »	*Estelle*, polka	2 »

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 103.

FANTAISIE BRILLANTE POUR PIANO

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

OSCAR COMETTANT

Op. 63. — Prix : 7 fr. 50 cent.

TROIS FANFARES

POUR MUSIQUE DE CAVALERIE

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

A. FESSY

Chaque : 6 fr.

FANTAISIE POUR PIANO A QUATRE MAINS

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

M. DECOURCELLE

Op. 31. — Prix : 9 fr.

POLKA-MAZURKA

POUR PIANO

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

G. DANIELE

Prix : 4 fr. 50.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | No 36. | 5 Septembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève. ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Dufrie Tomson, 1, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Du développement futur de la musique dans le domaine du rhythme (2e article), par **Fétis** père. — Revue critique, Beethoven, Panseron et Dancla, par **Henri Blanchard**. — Concert donné par Duprez à l'Isle-Adam. — Correspondance, Berlin et Liége. — Nouvelles et annonces.

DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE

Dans le domaine du rhythme.

(2e article) (1).

Je ne veux ni ne dois faire ici un traité systématique du rhythme ; mais il n'est pas inutile, pour l'intelligence de ce que j'ai à dire, de rappeler quelques notions fondamentales, particulièrement en ce qui concerne la mesure du temps musical. J'entre donc en matière par l'exposé de ces notions.

Nous avons le sentiment du temps dans la succession des sons par ses deux attributs principaux, qui sont *la durée* et *le mouvement*. Le mouvement consiste dans *la lenteur* et *la vitesse* des successions ou des percussions. Des combinaisons du mouvement et de la durée naît un ordre de conceptions régulières, dont l'action puissante sur l'organisation humaine est une des sources les plus abondantes d'émotions diverses. Le principe de combinaison régulière et symétrique de la durée et du mouvement dans la succession des sons ou dans leur répercussion, se désigne par le nom de *rhythme*. Le rhythme nous affecte sous une multitude de formes et de combinaisons, dont le mécanisme ne peut être bien saisi qu'autant qu'on possède une connaissance suffisante de la mesure de la durée et de la vitesse.

La durée des sons est à la fois relative et absolue. Elle est relative en ce que, dans un temps donné, il y a des sons qui n'ont que la moitié de la durée d'un autre son, d'autres qui n'en ont que le quart, le huitième, le seizième, les deux tiers, les trois quarts, etc., ou qui ont une durée double, triple, quadruple, octuple, etc.

La durée absolue des sons est la conséquence du mouvement qui caractérise la musique. Ce mouvement peut être plus ou moins vif, plus ou moins lent ou modéré. Or la lenteur et la vitesse ayant une infinité de nuances, lesquelles se multiplient par le nombre de durées relatives des sons, on en a conclu que la simplicité de la notation ne pouvait être obtenue pour la durée des sons qu'en se bornant à représenter la durée relative; d'où il suit que les signes de cette notation ne sont l'expression d'aucune valeur déterminée de temps.

Mais le système serait incomplet si toutes les valeurs de durée représentées par des signes, ne pouvaient être mesurées rigoureusement. Cette considération a conduit à l'usage des chronomètres pour la mesure de la vitesse en musique. Le meilleur instrument de ce genre est le *métronome*, connu de tout le monde. Grâce à cet instrument, il est possible de connaître avec exactitude la valeur de chaque signe de notation; car une échelle de vitesse, parallèle au balancier, correspond par chacun de ses chiffres à chaque position du poids sur le pendule. Les vibrations de ce pendule, en raison de la position du poids, sont les divisions de la minute prise pour unité de temps. C'est par le nombre de ces vibrations que se mesure la durée des sons et que se détermine la valeur absolue des signes de durée relative qui les représentent.

Ainsi, à l'inspection d'un morceau de musique noté, nous voyons bien que ce signe 𝅝 représente une durée double de celui-ci 𝅗𝅥, et que diverses combinaisons d'autres signes, par exemple, 𝅗𝅥. ♩ ou ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩, équivalent à la durée représentée par ce même signe 𝅝 ; mais rien n'indique quelle est la valeur positive de ces signes, tandis que si la vitesse est égale à 60 ♩, par exemple, la durée sera déterminée pour chacun de ces signes, à savoir : 4 secondes pour le son représenté par 𝅝, 2 secondes pour 𝅗𝅥, 1 seconde pour ♩, 1/2 seconde pour la croche, etc. ; dès lors le temps sera mesuré d'une manière absolue, et la valeur de chaque signe sera connue.

Avant que le perfectionnement des instruments de précision eût été trouvé pour la mesure des divisions du temps, en raison du mouvement, on indiquait celui-ci par les mots italiens *largo*, *maestoso*, *adagio*, *andantino*, *andante*, qui, dans l'ordre où ils sont placés, indiquent une lenteur décroissante, et par ceux-ci, *allegretto*, *allegro*, *allegro con moto*, *agitato*, *presto*, *vivace*, *prestissimo*, qui présentent dans leur ordre respectif les divers degrés de vitesse, depuis le mouvement modéré jusqu'à la plus grande rapidité; mais la signification de ces mots n'a pas assez de précision pour déterminer d'une manière certaine la durée représentée par les signes de la notation. Ce qui est vague avec le mot seul, devient clair et positif dès qu'on y applique le métronome. Par exemple, si l'on cherche le chiffre par lequel on peut mesurer les divisions du temps dans le mouvement très-lent appelé *largo*, on trouve que 60 coups du balancier correspondent à autant de croches de ce mouvement; d'où il suit que chacune de ces croches a la durée d'une seconde; que la noire en a le double, la blanche le quadruple, la ronde l'octuple; que la double-croche n'en a que la moitié, la triple-croche le quart, etc. L'*adagio*, un peu moins lent, a soixante-douze croches par minute, ce qui donne à la noire une durée de $\frac{5}{4}$ de seconde. La durée de chaque division de temps diminue ainsi progressivement en raison de l'accélération du mouvement; mais la vitesse augmentant, les vibrations du balancier répondent à des signes de durée plus grande, parce que les divisions devenant plus facilement saisissables, il n'est plus nécessaire de les subdiviser pour en sentir la

(1) Voir le n° 35.

valeur. C'est ainsi que l'*allegro*, qui répond au chiffre 112 du métronome, a une noire pour chaque vibration; d'où l'on voit que chacune de ces noires a une durée d'un peu plus d'une demi-seconde. Si le mouvement est un vivace à temps égaux, le numéro du métronome sera 120; chaque vibration du balancier sera donc d'une demi-seconde. Ces divisions seront représentées par un nombre égal de blanches, et la noire n'aura plus en conséquence que la durée d'un quart de seconde. Tel est le système d'après lequel se détermine la durée positive des sons représentés par les signes de la notation; système qui, par sa combinaison avec celui de la représentation de la durée relative, offre un ensemble admirable de simplicité et d'enchaînement logique.

On sait que les rapports des sons ne sont pas toujours *binaires*, c'est-à-dire dans la proportion de 4 : 2, 8 : 4, etc., car de même que nous pouvons concevoir la durée d'un son divisible en deux, quatre, huit, seize parties, etc., nous pouvons imaginer aussi que cette durée soit divisée par le tiers, le sixième, le douzième, etc. Or, cette dernière division est appelée *ternaire*.

Les rapports binaires et ternaires des sons se saisissent avec facilité par l'intelligence et semblent inhérents à l'organisation humaine. Les rapports moins simples, par exemple ceux de la division du temps musical par cinq ou sept, nous sont antipathiques et ne se peuvent mesurer avec exactitude; de là vient qu'ils ne sont pas admis parmi les éléments de la mesure des sons. Toute division du temps en musique est donc binaire ou ternaire. Quelquefois ces deux éléments se combinent, comme on le verra tout à l'heure.

Dans les idées et dans le langage des musiciens, la considération des signes de la durée relative des sons a absorbé la notion du temps, qui mesure la durée absolue. En réalité, nous n'avons d'idée du temps en musique que par le coup (*ictus*) qui correspond aux vibrations du balancier d'un chronomètre, lequel se succède avec plus ou moins de rapidité, en raison de la longueur du pendule ou de la position de son centre de gravité. Le nombre plus ou moins grand de ces coups, appelés *temps*, pendant la durée déterminée, en est la *mesure*. Mais ce n'est pas ainsi que les musiciens conçoivent l'idée de *mesure*; car leur habitude de réaliser la durée dans les signes qui la représentent, est cause qu'au lieu de voir dans le temps, ou le coup, l'unité et la mesure, on considère le signe de la durée proportionnellement la plus longue comme l'unité de cette mesure, dont les temps ne sont que des fractions. Ce signe d'unité est la *ronde* 𝅝. Les idées des artistes et leur langage proviennent de ce que, pour rendre la lecture de la musique plus facile on a imaginé de renfermer des quantités de signes de durée d'une valeur égale à la ronde, ou à une certaine partie de cette valeur, dans des cases formées de traits perpendiculaires aux lignes de la *portée*. Le contenu de chacune de ces cases est appelé *mesure;* et chaque mesure, lorsque le contenu est égal à la ronde, est divisé en deux ou en quatre temps, c'est-à-dire en deux ou quatre coups.

Plusieurs conséquences ont été le résultat de l'idée qu'on s'est faite de la mesure réalisée dans le signe de la durée relativement la plus longue : la première a été de considérer toutes les autres combinaisons de mesures comme des fractions ou des amplifications de celle qui est représentée par la ronde, et d'appeler mesure à *deux-quatre* (deux quarts), à *trois-quatre* (trois quarts), à *six-quatre* (six quarts), à *six-huit* (six huitièmes), à *douze-quatre* (douze quarts), à *douze-huit* (douze huitièmes), etc., les cases qui contiennent en moins ou en plus une certaine quantité des parties de la ronde, comme si celle-ci était la mesure nécessaire de la durée, plutôt que la blanche, la noire ou la croche.

La deuxième conséquence de cette manière de considérer l'unité de mesure est une classification peu rationnelle des combinaisons de ces diverses parties en *mesures parfaites* et *imparfaites*, *simples* et *composées*. Par la raison qu'il n'y a pas dans la notation de signe simple pour l'unité de la mesure à trois temps, comme pour la mesure à quatre ou à deux, et que ce n'est que par l'addition d'un point à une note de valeur binaire qu'on représente la somme totale des temps, on s'est persuadé que la mesure ternaire est imparfaite, la considérant comme manquant d'un temps pour atteindre à la perfection. Cette idée est une des plus bizarres qui aient trouvé place dans l'imagination des théoriciens. Les musiciens des siècles antérieurs au XVIIe avaient à cet égard une opinion absolument opposée, qui n'était pas moins fausse, car ils considéraient la mesure ternaire comme parfaite, et la mesure binaire comme imparfaite, en ce qu'il lui manque un temps. Le sentiment de la mesure ternaire du temps musical nous est aussi naturel que celui de la mesure binaire, et résulte aussi de notre organisation.

Les musiciens n'admettent comme simples que les mesures à quatre temps, à deux et à trois, dont chaque temps est représenté par une blanche ou par une noire. Toutes les autres mesures, bien qu'elles soient nécessairement ou binaires ou ternaires, sont considérées comme composées. Cette fausse notion de composition de mesures provient de ce qu'il y en a dans lesquelles les fractions de la ronde sont combinées de telle sorte, qu'il y a, par exemple, dans les cases formées par les barres verticales, six, neuf ou douze quarts, six, neuf ou douze huitièmes, etc., de la ronde, ce qui excède ou n'atteint pas la somme de l'entier considéré comme unité de mesure, et détruit conséquemment l'idée de simplicité attachée à cette unité factice. Par cela même, on se persuade que les mesures de cette espèce sont composées.

Si l'on eût compris qu'il n'y a pas d'autre unité dans la mesure que le temps ou *le coup*; que la notion de cette unité est indépendante de toute idée de signe et de notation; enfin, qu'elle se combine par deux ou par trois, en raison du caractère de la musique, on aurait vu que les mesures indiquées par C ou 4, 𝄵 ou 2, ou $\frac{2}{4}$, sont des combinaisons binaires de temps divisés par des fractions binaires; que les mesures indiquées par $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ et $\frac{6}{16}$, ne sont que des combinaisons binaires de temps divisés par des fractions ternaires; que celles qui sont indiquées par $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ et $\frac{3}{8}$ sont des combinaisons ternaires de temps divisés en fractions binaires; et, enfin, que celles qui sont indiquées par $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$ et $\frac{9}{16}$, sont des combinaisons ternaires de temps divisés en fractions ternaires. Tel est en réalité le système de la mesure du temps en musique; système qui ne permet pas la confusion à l'égard de mesures formées en apparence de valeurs semblables de durée, et qui néanmoins se divisent d'une manière différente, comme $\frac{6}{4}$ et $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{8}$ et $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{16}$ et $\frac{3}{8}$; car on voit que toutes les mesures qui ont 6 pour numérateur appartiennent à des combinaisons binaires de temps divisés par fractions ternaires, tandis que celles dont le numérateur est 3, appartiennent à la division ternaire de temps subdivisés par des fractions binaires. Ainsi, dans la mesure à $\frac{6}{8}$, il y a six croches comme dans la mesure à $\frac{3}{4}$; mais dans la première, les six croches sont divisées en deux temps de trois croches chacun; et dans la mesure à $\frac{3}{4}$, ces six croches sont divisées en trois temps de deux croches chacun. Le mouvement étant semblable, il semblerait au premier aspect que l'effet des six croches dût être identique dans les deux mesures, à l'égard du sentiment musical; mais il n'en est point ainsi, car l'accentuation nous empêche de confondre l'une avec l'autre. Dans la mesure à $\frac{6}{8}$, l'*accent* frappe sur la première croche de trois en trois, et nous sommes sous l'impression de la grande division binaire de temps; dans la mesure à $\frac{3}{4}$, l'accent porte sur la première croche de deux en deux, et nous sentons impérieusement la division ternaire.

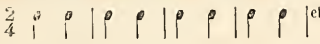
Mais qu'est-ce que l'accent? L'accent est de deux espèces. Celui de la première est une intonation de la voix par laquelle les êtres animés expriment leurs passions, leurs affections, leurs sentiments; l'autre est une force active qui donne l'impulsion à nos mouvements et qui se fait sentir dans le langage de tous les peuples; force répandue dans toute l'organisation du monde physique, et à l'action de laquelle nous ne pouvons nous soustraire. C'est cette dernière espèce d'accent qui se

combine avec les divisions du temps et avec les diversités de mouvements pour constituer ce qu'on nomme le *rhythme*. On lui donne communément le nom de *temps fort*. Il se fait sentir par instinct au temps frappé des mesures et sur la première d'un groupe de deux, de trois, de quatre ou de six notes égales ou inégales en durée; à moins que le rhythme ne soit à contre-temps, ainsi que cela sera expliqué plus loin. La régularité du retour de l'accent fort est ce qu'on appelle *cadence*, dans le sens le plus étendu. Cette cadence se fait sentir dans la poésie, dans la danse, dans le tambour qui règle la marche des soldats, dans le frappement du marteau des forgerons qui battent le fer sur l'enclume, et jusque dans l'allure du cheval. C'est elle qui met tous nos mouvements en équilibre. Elle n'est donc pas une invention de l'homme; mais elle n'est pas imposée à l'artiste d'une manière fatale, car c'est son génie qui en détermine la forme et qui en règle le retour. L'*accent*, d'où naît la cadence, n'est donc pour l'imagination de l'artiste qu'un élément de son art, comme la tonalité, l'harmonie des sons, les combinaisons du temps, le mouvement et l'*intensité*.

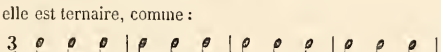
L'intensité, dont je viens de parler, et que certains théoriciens ont confondue avec l'accent, diffère de celui-ci en ce que l'accent proprement dit est une détermination de l'organisation physique, tandis que l'intensité, immensément variée dans ses nuances, est l'expression idéale du sentiment dont le compositeur est animé. Les nuances de l'intensité sont sans doute la source d'une infinité d'accents; mais ces accents, qui dans tous les cas ne dépendent que de l'imagination, rentrent souvent dans la catégorie de ceux qui ont pour but l'expression des affections de l'âme. Comme le temps et le mouvement, l'intensité est un des éléments du rhythme et peut en varier les effets à l'infini.

Nous voici en possession de tous les éléments de cette partie de la musique qu'on désigne sous le nom de *rhythme*; il ne me reste plus qu'à expliquer en quoi celui-ci consiste. *Le rhythme est la symétrie de la durée, du mouvement et de l'accent* (1). Cette symétrie peut s'établir de deux manières, à savoir: dans les temps de la mesure, et dans le nombre de mesures qui entrent dans la formation des phrases et des périodes. Non-seulement le rhythme de temps peut se combiner avec le rhythme phraséologique et périodique; mais plusieurs rhythmes différents de temps se font souvent entendre simultanément dans les combinaisons de voix et d'instruments.

Le rhythme de temps est binaire ou ternaire, en raison des nécessités de la pensée du compositeur. Il est formé de temps égaux, ou inégaux, ou d'une combinaison des uns avec des autres. Si ces temps sont égaux, le rhythme peut produire des sensations différentes par la division binaire ou ternaire de la mesure, à cause de la différence du placement de l'accent. Prenons, par exemple, le rhythme égal de noires ou de croches, qui est souvent employé dans l'accompagnement de la mélodie ou dans la mélodie elle-même : l'impression sera très-différente, si la mesure est binaire, comme :

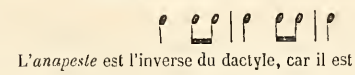


ou si elle est ternaire, comme :



Dans le premier exemple, l'accent se fait sentir de deux en deux temps; dans le second, il frappe de trois en trois. Il n'est pas de musicien qui ne sache l'énorme différence qui existe dans l'impression de ces deux rhythmes. Cette différence se multiplie par les nuances de la lenteur ou de la vitesse du mouvement. Appliquez aux deux exemples précédents seulement les différences de l'*adagio*, de l'*allegretto* et du *presto*, et vous reconnaîtrez que, restant ou binaires ou ternaires, les rhythmes lent, modéré ou pressé des temps égaux n'ont aucune analogie de caractère.

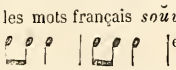
Cette remarque me paraît importante pour dissiper une erreur accréditée jusqu'à ce jour. Si l'on en croit les savants auteurs de la plupart des traités du mètre et du rhythme de la poésie antique, le rhythme est exactement le même que celui de la musique; car, disent-ils, les pieds poétiques sont tous construits dans les mesures binaires et ternaires; leur rhythme est ou égal ou inégal, et leur mécanisme a pour base la différence des durées longues et des durées brèves; enfin, la symétrie est la loi qui règle l'arrangement de ces pieds dans la formation des vers. Ces savants prétendaient aussi que les pieds poétiques renferment tous les mouvements rhythmiques possibles; car le spondée est le rhythme à temps égaux et longs, comme : Ēnē | ās jām | etc.; on le représente dans la notation de la musique par

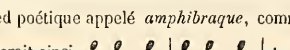


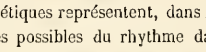
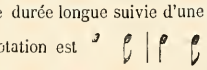
; le dactyle est le mouvement rhythmique composé d'une durée longue suivie de deux brèves, comme dans ce fragment d'un vers de Virgile :

Quā dătă | pōrtă rŭ | ūnt, etc.

qu'on noterait ainsi :

L'*anapeste* est l'inverse du dactyle, car il est composé de deux durées brèves suivies d'une longue; tels sont les mots latins *făcĭēs*, *pŭĕrōs*, et les mots français *soŭvĕnīr*, *chărĭtē* dont la notation musicale est  etc.

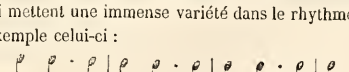
Les auteurs dont je parle prétendent que la syncope musicale n'est que le pied poétique appelé *amphibraque*, comme *ăpērtă*, *dŏcērĕ* qu'on noterait ainsi:  etc

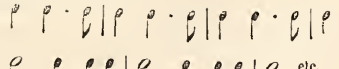
Tous ces pieds poétiques représentent, dans l'opinion dont je parle, les différentes formes possibles du rhythme dans la mesure binaire. Quant aux rhythmes de la mesure ternaire, on les trouve dans le *trochée*, composé d'une durée longue suivie d'une brève, comme *mūsă fōrmă*, dont la notation est  etc. et dans l'*iambe*, qui est l'inverse du trochée, c'est-à-dire qui est composé d'une durée brève suivie d'une longue, et dont la notation est  etc.

Il y a encore le *tribraque*, composé de trois brèves qu'on pourrait représenter par trois croches de la mesure à $\frac{3}{8}$ d'un mouvement vif, et le *molosse*, qui serait exprimé par trois noires de la mesure à $\frac{3}{4}$ d'un mouvement lent.

A l'égard de l'*amphimacre*, dont la forme est composée de deux durées longues séparées par une brève; du *bacchius*, formé d'une durée brève suivie de deux longues, et du *palimbacchius*, qui en est l'inverse, étant composé de deux durées longues suivies d'une brève, ce sont des mesures à cinq temps qui n'ont pas d'emploi dans la musique, et qui sont en quelque sorte antipathiques au sentiment de cet art, à moins qu'on ne les considère sous un aspect particulier dont je parlerai dans la suite.

A l'examen de tous ces pieds poétiques, nous voyons qu'ils ne sont composés que de deux valeurs de durée, à savoir, le temps et le demi-temps, ou si l'on veut, du temps double et du temps simple, et conséquemment qu'ils sont dépourvus de toutes les autres valeurs de temps musicaux qui mettent une immense variété dans le rhythme de la musique, par exemple celui-ci :

Cet autre :  etc.

 etc.

et beaucoup d'autres.

Si nous examinons, en outre, les vers grecs et latins, nous voyons que leur harmonie n'admet pas le rhythme tel que nous le concevons dans la musique; car cette harmonie exige une combinaison élégante

(1) Cette définition, que je crois complète, ne convient qu'au rhythme de la musique; le rhythme de la poésie est beaucoup plus simple. On s'est trompé quand on a cru que la même définition pouvait convenir à deux choses très-différentes.

de pieds divers, tels, par exemple, que le spondée et le dactyle dans l'hexamètre. L'affectation de l'emploi prolongé d'un de ces pieds ne se trouve pas dans les bons poëtes, et l'on a toujours considéré comme dénués de grâce les vers tels que celui-ci d'Ennius :

Spārĭs | hăstĭs | lōngĭs | cāmpŏs | splēndĕt | ĕt | hŏrrĕt |

à cause de l'usage obstiné du spondée. Le vers harmonieux était celui dans lequel les divers pieds s'enchaînaient avec grâce, comme :

Ārmă vĭ | rūmquĕ că | nō Trō | jæ quĭ | prĭmŭs ăb | ōrĭs |

Les six pieds dont se composent ces deux hexamètres sont égaux, étant tous deux de deux temps; mais le premier est lourd et sans grâce, et l'autre est d'une élégance remarquable. Cependant le premier donne le sentiment d'un rhythme musical binaire à durées égales, tandis qu'il n'y a point de trace d'un rhythme soutenu dans l'autre.

La loi de la poésie antique, c'est le *mètre* et non le rhythme; car le mètre est la mesure sans symétrie, et le rhythme est, comme je l'ai dit, la symétrie dans la mesure et le mouvement. Il est, en effet, impossible qu'il y ait symétrie dans une poésie où le nombre des syllabes varie en raison du nombre de spondées, de dactyles ou d'anapestes qui entrent dans la formation des vers. Dans le vers d'Ennius, rapporté ci-dessus, nous trouvons treize syllabes; dans celui de Virgile il y en a quatorze. La poésie des langues modernes est dépourvue du mètre; mais elle est susceptible de rhythme parce qu'elle est syllabique. On trouvera dans mon *Traité de la mélodie et du rhythme* l'indication des moyens par lesquels on peut la perfectionner dans le genre lyrique, en lui donnant les diverses formes du rhythme musical.

Il est évident, d'après l'analyse précédente, que l'abbé Baini s'est trompé lorsqu'il a écrit une dissertation pour prouver que le rhythme de la poésie chantée des anciens était identiquement le même que celui de la poésie moderne. Vossius (1), Bonesi (2), Scoppa (3), M. Lurin (4), et beaucoup d'autres, ont partagé la même erreur. Ainsi que je l'ai dit dans mon *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, le mètre de la poésie antique absorbait le rhythme musical, tandis que le rhythme de la musique moderne absorbe souvent les défauts de symétrie de notre versification.

FÉTIS père.

(*La suite au numéro prochain.*)

REVUE CRITIQUE.

BEETHOVEN, PANSERON et DANCLA.

Depuis près de deux cents ans on fait des pièces de théâtre avec celles de Molière, comme il en faisait lui-même sur celles de Ménandre, Plaute, Térence; de même qu'on s'inspire de Beethoven depuis un demi-siècle pour faire toute sorte de musique, et même pour arranger la sienne. Ses concertos pour le piano, admirables solos, sont aussi de fort belles symphonies qui ne sont pas assez connues, attendu qu'il est difficile pour la plupart des pianistes de pouvoir disposer d'un orchestre complet pour faire jouir un public vraiment musical de l'audition de cette partie importante des œuvres du grand symphoniste. Le célèbre Moschelès a pensé avec raison que le piano est un excellent *résumeur* de toute musique d'ensemble et à grand orchestre, et il a fondu, arrangé pour piano seul tous les concertos qu'a écrits Beethoven pour cet instrument.

Voici venir M. Panseron, l'artiste consciencieux et laborieux que vous savez, le théoricien solfégiste par excellence, qui, contrarié de voir les concertos de Beethoven réduits à leur plus simple expression intrinsèque, a cru devoir ajouter une partie de second piano à l'arrangement Moschelès, un piano *ripieno* chargé de représenter les accompagnements de l'orchestre, et qui laisse à la partie principale toute la liberté de son allure. Cette réduction, qu'on peut appeler une addition, est faite avec le scrupule artistique et le savoir, et le soin qui distinguent M. Panseron dans tout ce qu'il écrit. L'œuvre arrangée ainsi est le fameux concerto en *ut* mineur.

Nous n'entrerons pas dans l'analyse de ce morceau si connu; c'est, comme on le sait, un des chefs-d'œuvre de Beethoven. Rien n'égale l'énergique franchise de la première partie, la suavité du *largo*, et l'esprit du final. Jamais on n'a tiré un parti plus spirituel d'un motif. Le dessin de ce thème est varié de la façon la plus ingénieuse et la plus originale. Les *cadenze* introduites dans ce concerto comme dans les autres par Moschelès ont été conservées par le nouvel arrangeur, et ne contribuent pas peu au *brio* de ces morceaux classiques, dont l'exécution est devenue possible par l'adjonction de ce piano d'accompagnement. Puisqu'on trouve maintenant un piano dans toute arrière-boutique de marchand, et jusque dans les loges de concierge, il serait bien étonnant qu'on ne trouvât pas deux de ces instruments, qui sont à la musique de concert ce qu'est le pain pour tout repas, dans un appartement distingué Le troisième concerto de Beethoven, arrangé ainsi pour deux pianos, fera sentir l'impérieuse nécessité de cette augmentation du mobilier musical.

Un de nos excellents violonistes, M. Charles Dancla, s'est également senti inspiré des pensées de Beethoven et de Weber. Par un souvenir de ces deux illustrations musicales, il a récemment lancé dans le monde artistique et amateur une charmante fantaisie pour piano et violon, qui ne peut qu'obtenir beaucoup de succès parmi ceux qui la joueront et ceux qui l'écouteront. C'est la valse si passionnée du *Désir*, et l'une des belles et féeriques mélodies d'*Obéron*, qui font les frais de cette charmante fantaisie; puis, M. Dancla a encore écrit et publié un fort joli morceau intitulé *Elégie et barcarolle*, aussi pour le violon, avec accompagnement de piano, qui plaît beaucoup, soit qu'il l'exécute lui-même ou qu'il soit dit par Mme Antoinette Bédier, charmante créole, son élève, à qui cette œuvre est dédiée. Sa troisième *fantaisie* est aussi un solo de concert que tous les violonistes de France, de Navarre et de beaucoup d'autres lieux ont adopté pour se produire en public, attendu qu'ils sont certains de leur effet en exécutant ce morceau brillant. La quatrième corde, montée d'un ton plus haut, c'est-à-dire au *la*, donne une sonorité brillante à la corde *sol*, qui est d'un très-bon effet.

La publication de ces divers morceaux n'a été pour l'auteur qu'une distraction artistique pendant la confection de sa méthode de violon, ouvrage consciencieux et basé sur une longue expérience de l'auteur dans la pratique et l'enseignement de l'art de jouer du violon, et qui vient de paraître. Cette méthode résume on ne peut mieux les manières de Baillot, Rode et Kreutzer, ces trois derniers représentants de la belle école française. Excellents conseils sur la tenue du violoniste sous les armes; toutes les variétés des évolutions de l'archet; enfin une foule d'autres qualités que nous n'avons pas assez de place ici pour signaler aux amateurs du violon, et sur lesquels nous reviendrons plus tard, font de cette méthode un des bons ouvrages sur l'enseignement du violon.

HENRI BLANCHARD.

CONCERT DONNÉ PAR DUPREZ

A L'ISLE-ADAM.

Les échos d'alentour retentissent encore des bravos que ce concert a soulevés. Duprez, le grand artiste, était là, jouant le triple rôle d'organisateur, de compositeur et de chanteur. Il avait pour adjoints Gueymard, Chapuis, Morelli, Verroust, Caroline Duprez, sa charmante fille; Mlles Poinsot et Félix Miolan, ses anciennes élèves. Le programme ne comptait pas moins de quinze morceaux, tous de musique

(1) *De Poematum cantu et viribus rhythmi.* Oxonii, in-12.

(2) *Traité de la mesure, ou de la division du temps dans la musique et dans la poesie.* Paris, 1806, in-8°.

(3) *Les vrais principes de la versification*, etc. Paris, 1811-1814, 3 vol in-8°.

(4) *Eléments du rhythme dans la versification et la prose françaises.* Lyon, 1850, 1 vol. in-8°.

vocale, excepté les deux solos exécutés par Verroust sur son hautbois magique, tous accompagnés par Duprez ou par Panseron.

Dire quel est l'artiste ou le morceau qui a produit le plus d'effet serait difficile, s'il n'y eûtcu le grand trio bouffe des ténors sérieux. Figurez-vous trois ténors de province se rencontrant à Paris après une heureuse campagne théâtrale, tout couverts de lauriers de Carpentras, de Brives-la-Gaillarde et autres fameuses cités. Chacun d'eux, fier de son succès, veut faire comme le corbeau de la fable, et *pour montrer sa belle voix, il ouvre un large bec...* ! Le premier, Chapuis, chante l'air de *Jérusalem* ; le second, Duprez, l'air de la *Juive* ; le troisième, Gueymard, la cabaletta du duo de *Guillaume Tell* : « *O Mathilde, idole de mon âme.* » Tandis que l'un des trois chante, les deux autres l'accompagnent tout bas de leurs sarcasmes. Ils disent de Gueymard :

Quel exécrable chanteur!
Brailler ainsi, quel malheur!

Ils disent de Duprez :

Sa voix n'est pas belle,
Et ses sons tremblants
Montrent la ficelle :
Il se met dedans.

Et comme jamais le grand artiste n'avait entonné avec plus de puissance la phrase célèbre : « *Dieu m'éclaire*, etc., » un éclat de fou rire a salué l'observation, d'autant plus comique qu'elle tombait si mal à propos. Cette scène, très-spirituelle et très-amusante, fait beaucoup d'honneur à Duprez qui en est l'auteur. Tout le monde aurait voulu l'entendre une seconde fois, mais sa longueur y mettait obstacle.

Le boléro de *Joanita*, chanté par Caroline Duprez, est aussi un des morceaux qui ont ravi l'auditoire.

400 billets avaient été placés par les dames patronesses ou pris au bureau. Les pauvres de l'Isle-Adam et de Valmondois auront donc fait une excellente affaire. Après le concert, Duprez a reçu le titre de conseiller municipal de sa commune. Le public était venu de dix lieues à la ronde, et dans l'affluence on avait remarqué une brillante cavalcade partie des environs de Montmorency. Voilà une fête qui en promet bien d'autres : chacun se donnait rendez-vous à l'an prochain.

P. S.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 1er septembre 1852.

Un correspondant qui, pendant quatre mois, est tantôt malade, tantôt en voyage, et tantôt à la campagne, comme en ce moment, ne mérite plus ce titre, à vrai dire; toutefois, il cherche à le reconquérir, puisque voilà l'hiver qui approche. De temps à autre, je quitte les régions sereines et paisibles de la vie des champs pour me plonger dans le tourbillon de la capitale. Des événements de quelque importance me décident à quitter ma retraite. Un des plus importants, mais qui est en même temps fort triste, c'est le départ de Roger. Cet artiste aimé et fêté, qui ne s'est fait que des amis, des amis *chauds* dans le monde musical, parmi ses camarades, et en général dans toute la ville, a fait ses adieux au public de Berlin dans le rôle de George Brown, de la *Dame Blanche*. Huit jours auparavant, Roger nous avait fait entendre la *Favorite*, opéra de Donizetti, qui jusque-là nous était resté inconnu ; le succès en a été grand pour l'acteur, plus que pour l'ouvrage. Il faut convenir néanmoins que Donizetti a jeté un vêtement élégant et gracieux sur le tragique personnage, pour lequel sa musique est un vrai manteau de charité chrétienne. Si cette statue, avec sa grâce d'emprunt, est placée, par une exécution convenable et en partie excellente, sur un piédestal qui la fasse valoir, elle ne peut manquer de produire une impression profonde. Mme Strantz, jeune cantatrice dont la voix a de fort belles cordes dans les régions basses, a contribué, après Roger, au succès de la *Favorite*. Mais la soirée d'hier appartient tout entière à Roger. Après nous avoir fait admirer l'énergie passionnée de son chant dans le rôle chevaleresque d'Edgard, par le charme irrésistible et la verve spirituelle qu'il a déployée dans Georges Brown, Roger a conquis les cœurs de *tous*. Les rappels, les salves d'applaudissements, les pluies de bouquets et de couronnes, les bravos de tout genre se succédaient sans interruption. Tel a été le dernier et le plus brillant triomphe du célèbre artiste, qui nous quitte tout resplendissant de gloire. Ce qui vaut peut-être autant, il emporte en nous quittant l'affection de ses admirateurs; son instruction, ses manières distinguées, sa cordiale bienveillance, lui ont concilié tous les cœurs.

Puisse-t-il nous revenir l'année prochaine !

La cantatrice suédoise Hertha de Westerstrand doit débuter la semaine prochaine par le rôle d'Amina dans la *Somnambule*. Nous pouvons promettre un brillant succès à la jeune débutante.

L. RELLSTAB.

Liége, 26 août 1852.

La *Société du Casino* a donné récemment un concert qui avait réuni un auditoire nombreux et choisi. Il s'agissait de faire une démonstration sympathique à un jeune compatriote, le pianiste Dupont, d'Ensival, qui, après avoir visité l'Angleterre, revenait de l'Allemagne, où les plus beaux succès lui ont été prodigués. Mlle Vercken, notre excellente cantatrice, et M. Dupuis, professeur de violon au Conservatoire, ont participé à cette solennité, dans laquelle on les a fêtés comme de coutume. Mais le favori de la soirée a été M. Dupont : les salves réitérées d'applaudissements qu'il a reçues le lui ont prouvé : l'ovation a été complète. Il a d'abord rendu les *Illustrations du Prophète*, de Liszt, de telle sorte que Liszt même n'aurait pas désavoué son interprète. Il a ensuite exécuté des morceaux de sa composition, une *pastorale* avec un effet en *tremolo-staccato*, une *sérénade* et un *galop fantastique*. — Ce qui caractérise l'exécutant, c'est la beauté du son qu'il tire du piano, sa manière de phraser, son style distingué; Son jeu est en même temps gracieux et correct, et son exécution aisée, puissante, large et originale, et, de plus, exempte d'exagération dans les mouvements et de charlatanisme dans les poses. — Quant aux compositions de M. Dupont, elles sont bien rhythmées et modulées ; la mélodie et l'harmonie en sont généralement heureuses, et une grande clarté les rehausse

Depuis vingt-cinq ans, notre Conservatoire royal s'est acquis une réputation méritée que plusieurs des virtuoses qu'il a produits ont même porté au delà de nos frontières. Aussi l'intérêt qu'on attache à son enseignement musical attire toujours aux concours annuels une grande affluence d'amateurs. Les concours à huis clos de solfége ont ouvert la série le 31 juillet ; elle s'est terminée, le 7 août, par les concours publics qui ont nécessité quatre séances.

Pour les concours ordinaires, les classes d'*harmonie* et de *contre-point et fugue*, de trombone et de bugle, n'ont fourni aucun prétendant; depuis longtemps déjà, les deux premières paraissent ne pas vouloir donner signe d'existence ; les classes de trompette, de cornet à pistons, de cor, d'ophicléide, de hautbois, de clarinette, de flûte, de violoncelle et de contrebasse, n'ont présenté rien de remarquable; la classe de basson s'est assez bien posée ; quant à la classe de littérature française, elle est vacante depuis deux ans.

La lutte entre les élèves des quatre classes de violon, des deux classes de piano et des deux classes de chant, a principalement fixé l'attention des auditeurs.

Plusieurs nominations ont été réparties entre les violonistes, savoir : un premier prix à M. Malherbe, élève de M. Frère, et un premier prix avec distinction à M. Mozin, élève de M. Dupuis : ce dernier vainqueur, s'il persévère, prendra place à côté des violonistes distingués que notre école a formés. Quelques-uns des champions ont exécuté la *Fantaisie-caprice*, de Vieuxtemps, et les autres, le septième concerto de De Bériot.

Pour le piano, classe des femmes, le concerto en *la bémol*, de Hummel, op. 113, a valu le premier prix à Mlle Jacquemin, élève de M. Jalheau. — Dans la classe des hommes, des premiers prix ont été remportés par MM. Ghymers et d'Archambeau, élèves de M. Ledent, et par M. Libert, élève de M. Jalheau. Ces concurrents, dans le deuxième concerto de Kalkbrenner, ont principalement fait preuve de fermeté et de vigueur.

Pour le chant, le contingent des femmes était très-faible. L'une d'elles, musicienne estimable, mais que la nature n'a pas pourvue d'une bonne voix, est parvenue au premier prix. — Cette condition première ne faisait pas aussi complétement défaut pour la classe des hommes. M. Ledent, élève de M. Géraldy, a mérité le premier prix dans une *vocalise* et dans l'air de *Joseph*, de Méhul, qu'il a chantés avec goût et méthode : il a une voix de ténor agréable, peu puissante encore. M. Wéry, élève de M. Terry, baryton à la voix pleine et assez sonore, a obtenu un second prix (rappel de l'an dernier). Les deux autres seconds prix ont été trop facilement accordés.

Venaient ensuite les concours supérieurs, ouverts seulement aux anciens lauréats, premiers prix des concours ordinaires. Dans cette catégorie, ils sont tenus de réunir au talent qu'ils possédaient déjà, l'expression, le mécanisme, enfin ce qui constitue l'artiste d'élite. Ont été jugés tels ou à peu

près : M. Tricot, flûtiste, dans une fantaisie de Boëhm ; Mlle Piette, dans une scène d'*Otello* et dans l'air de *Giralda*; Mlle Charlier, dans l'air du premier acte de *Lucie* et dans celui du *Freischütz*; l'une et l'autre cantatrices, élèves de M. Géraldy; et Mlle Frère, violoniste, élève de son frère, dans le quatrième concerto de De Bériot, où elle a déployé une hardiesse et un brio d'exécution dignes d'éloges. La médaille d'argent a été décernée à chacun de ces lauréats.

On remarquait parmi les membres du jury, présidé par M. Daussoigne-Méhul, MM. Snel et Wéry, du Conservatoire de Bruxelles, et le violoniste Léonard, notre compatriote.

P. L. Z.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'opéra le *Juif errant* pour la rentrée de Roger et de Massol.

*** Lundi dernier, la *Favorite* a encore été l'occasion d'un triomphe pour l'admirable voix de Mme Tédesco : Gueymard et Morelli n'ont pas moins brillé auprès d'elle.

*** *Jérusalem*, l'opéra de Verdi, toujours en quatre actes, mais allégé de danses et d'un changement à vue final, a reparu mercredi dernier. La seule nouveauté que présentât l'ouvrage, était dans la distribution des rôles. Chapuis y succédait à Duprez, Depassio à Alizard, Mlle Poinsot à Mme Julian. Les trois jeunes artistes ont fait de leur mieux et déployé beaucoup de talent dans des rôles difficiles. *Jérusalem* a encore été donné vendredi. La première fois, le spectacle se terminait par la *Vivandière*, et la seconde par le premier acte de la *Péri*, joli ballet dans lequel Mlle Plunkett est charmante.

*** Roger nous est revenu depuis quelques jours, et ce n'est pas sans peine qu'il a pu rompre les chaînes d'or et de fleurs avec lesquelles on voulait le retenir à Berlin. Les succès qu'il a obtenus en Allemagne sont absolument sans exemple.

*** Massol s'était promis de consacrer cette année tout le temps de son congé au repos, et il s'est tenu parole. Il vient de passer un mois dans une propriété qu'il possède aux environs d'Etretat sur le bord de la mer.

*** On annonce pour mardi prochain à l'Opéra-Comique, la première représentation du *Père Gaillard*, l'ouvrage en trois actes de MM. Sauvage et Reber.

*** Hier, samedi, a eu lieu la réouverture du Théâtre-Lyrique (ancien Opéra-National). Dimanche prochain, nous rendrons compte de l'ouvrage en trois actes, *Si j'étais roi*, de MM. Dennery et Adolphe Adam, qui doit encore être joué ce soir, mais avec une troupe différente.

*** Alexandre Billet, le pianiste distingué, qui depuis quelques années s'est établi à Londres, vient d'arriver à Paris, où il se propose de rester quelques jours, pour se rendre ensuite dans nos principales villes du Midi.

*** M. Bazzini, le charmant violoniste, n'a fait que passer à Paris, venant de Boulogne-sur-Mer et allant à Laval, où il est engagé pour le festival qui doit y avoir lieu, et où de nouveaux succès l'attendent.

***Mlle Ida Bertrand, la célèbre cantatrice, dont le talent a été, comme toujours, l'un des principaux soutiens du théâtre de Sa Majesté à Londres, a quitté cette ville pour Paris.

*** Dans un concert d'adieu donné à Bordeaux par l'acteur et chanteur distingué, Barielle, Mlle Sarah Danhauser a fort bien chanté deux airs du *Juif errant*, ce qui lui a mérité les bravos de tout l'auditoire.

*** Le jeune violoniste Léon Reynier est de retour à Paris après une brillante tournée en Bretagne.

*** Mme de Lagrange est Paris en ce moment. Tout fait espérer qu'on saura la garder dans cette ville.

*** M. Van der Heyden, l'habile violoncelliste, est de retour à Paris, après avoir joué avec succès devant S. A. R. Mme la duchesse de Berry, à Venise, à la cour de Turin, et donné un concert à la Scala, de Milan.

*** Mlle Darboville, pianiste fort distinguée, qui était venue se reposer pendant quelques jours à Paris des travaux de son enseignement à Marseille, s'est fait entendre à son passage à Lyon dans une réunion d'artistes et d'amateurs. La jeune artiste, dont le talent rappelle celui de Mme Pleyel, a produit beaucoup d'impression en exécutant plusieurs morceaux d'une grande difficulté sur deux superbes pianos d'Erard et de Pleyel.

*** Le ténor Lagrave s'est fait entendre le jour de l'Assomption dans l'église de Montmélian, et l'on a pu admirer sa voix sympathique et touchante, à laquelle les eaux du pays ont rendu toute sa pureté.

*** Nos lecteurs se rappellent l'impression qu'avaient produite les jeunes frères Lapret, lors de leur première audition à Paris. Ces deux artistes sont de retour; nous les avons entendus tous les deux dans une réunion de famille à la salle des concerts des artistes-musiciens, et nous avons pu juger de leurs progrès remarquables. Nous ne doutons pas que, cet hiver, dans les soirées et dans les concerts, ils n'achèvent de se faire une réputation que leur talent sérieux et leurs qualités brillantes ne peuvent manquer de justifier.

*** Une erreur s'est glissée dans le compte rendu du concours musical de Villeneuve-sur-Yonne (voyez notre dernier numéro). Il y est dit que : « Les corps de musique de Champignolles, de Montereau, de Toucy et de » Villeneuve-Saint-Georges, malgré des mérites réels, ont été battus par » leurs heureux rivaux de Sens, Villeneuve sur Yonne et Auxerre. » Nous devons constater au contraire que le corps d'harmonie de Villeneuve-Saint Georges, dont M. Charles de Bez est le chef, a obtenu un premier prix, consistant en une médaille de vermeil.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 27 septembre. — La Société philharmonique a donné hier un magnifique concert avec Mlle Caroline Duprez. A chacune de ses apparitions la jeune cantatrice a été accueillie par un enthousiasme croissant, et Duprez, l'illustre maître, était là au piano, jouissant doublement du triomphe de sa fille et de sa digne élève! Ce triomphe s'est manifesté par des applaudissements sans fin, par des rappels, des bouquets et une couronne offerte à la brillante virtuose, après le boléro de *Joanita*, qu'elle a dit de manière à ravir tout l'auditoire. Mlle Duprez a aussi chanté la cavatine de *Lucia*, l'air de la *Sonnambula*, et deux charmantes romances : la *Petite fleur* et le *Secret surpris*, dont Duprez est l'auteur. Dans ce concert figuraient, pour la partie instrumentale, deux artistes de la localité. Mlle Blahetka, pianiste supérieure, s'est fait vivement applaudir dans une polonaise de sa composition et dans la fantaisie sur *Moïs*, de Thalberg, qu'elle a dite avec la distinction qui la caractérise et le talent magistral du créateur de cette œuvre grandiose. M. Chardard, qui joue de la flûte comme Bazzini joue du violon, a fait entendre une fantaisie sur un air allemand de Boëhm, et des variations sur *Malborough*. Ce dernier morceau, dans le genre du *Carnaval de Venise*, a mis en relief toutes les qualités de l'artiste : aussi a-t-il été couvert d'applaudissements et rappelé aux acclamations de la salle entière.

*** *Bagnères-de-Luchon*. — Notre ville a été cette année le rendez-vous de la haute aristocratie, c'est surtout hier au concert de Mlle Guénée que nous avons pu en juger. Le nom de l'artiste avait eu seul le pouvoir de réunir dans un même salon, des princesses royales, des duchesses, et nos plus jolies femmes du grand monde. Pendant deux heures entières, Mlle Guénée a su tenir son auditoire sous le charme. Sa fantaisie sur la *Favorite*, ses *Moissonneurs* et son galop de bravoure ont été redemandés.

*** *Trouville-sur-Mer*. — Un très-beau concert a été donné par Mme Sabatier et M. Lecieux, et les nombreux visiteurs de notre belle plage ont vivement applaudi la première dans l'air des *Mousquetaires de la Reine*, et M. Lecieux dans sa belle fantaisie sur le *Duc d'Olonne*. M. Charles John, le pianiste de l'intimité, cédant aux sollicitations de ses amis, a fait entendre dans le même concert ses gracieuses compositions. Son succès a été aussi grand que légitime, succès qui l'attend partout où il voudra se faire entendre.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 2 septembre. — Le théâtre italien de Covent-Garden a terminé sa saison. Ouvert le 27 mars, il a fermé le 1er septembre. 68 représentations ont été données, savoir : 44 d'abonnement, 19 extraordinaires, et 3 (lundi, mardi et mercredi derniers) à prix réduits. Il n'y a eu que deux matinées, celle de Mme Anderson, et une autre donnée par l'administration. Le répertoire s'est composé comme il suit : *Guillaume Tell*, joué 4 fois. *Il Barbiere*, 1. *Otello*, 1. *Sonnambula*, 1. *Norma*, 2. *Puritani*, 5. *Maria di Rohan*, 2. *I Martiri*, 5. *Lucrezia Borgia*, 5. *Elisir d'amore*, 1. *Lucia di Lammermoor*, 1. *Ernani*, 1. *Don Giovanni*, 1. *Il Flauto magico*, 3. *La Juive*, 2. *Robert le Diable*, 3. *Les Huguenots*, 11. *Le Prophète*, 7. *Pietro il Grande*, 4. On remarquera que le répertoire du grand Opéra de Paris a fourni 34 représentations, la moitié juste du total. Les nouveautés, qui se réduisent à trois, ont eu peu de succès. *I Martiri* n'ont réussi qu'à cause de Mme Jullienne et de Tamberlick; *Faust*, que par l'estime qu'on porte au compositeur, qui lui-même dirigeait son ouvrage. *Pietro il Grande* a fait un fiasco complet le premier jour. Vainement on a tenté par des coupures et autres moyens de relever l'ouvrage : l'opinion publique s'est prononcée contre la musique de Jullien, qui n'est que la parodie de beaucoup d'autres musiques. Du bruit, du bruit et toujours du bruit. Les recettes de la saison ont été bonnes, mais les dépenses accablantes, par suite d'engagements inutiles et du procès Wagner.

*** *Hanovre*, 27 août. — Le nouveau théâtre de la Cour, dont la construction vient d'être achevée, sera inauguré le 1er septembre prochain par la première représentation en cette ville du *Prophète*, de Meyerbeer. Aux deux premières répétitions de cet ouvrage, les dix-huit cents places que contient le nouveau théâtre étaient toutes occupées par des militaires de la garnison que l'on y avait introduits afin de juger de l'effet de la musique lorsque la salle est entièrement pleine.

Bade, 2 septembre. — Le lion de la saison est décidément Vieuxtemps.

Son premier concert a eu lieu vendredi dernier, et son succès a été pyramidal. Le volume de son qu'il tire de son violon, et surtout sa qualité, ont produit un très grand effet sur le nombreux et élégant auditoire qui assistait à cette soirée dans le joli salon des fleurs. Il faut dire aussi que ses compositions sont pour beaucoup dans le succès. Vieuxtemps réunit l'élégance et l'énergie, et dès le premier coup d'archet on s'aperçoit qu'il sait maîtriser l'orchestre. Demain aura lieu son deuxième concert, qui, sans nul doute, sera suivi encore de plusieurs autres. M. Amat chantait dans le premier de jolies romances de sa composition, entre autres son fameux *Petit oiseau*, qui ont fait le plus grand plaisir. Cette semaine nous avons entendu exécuter dans un salon particulier deux trios pour piano, violon et violoncelle, de Rosenhain et Beethoven, par Vieuxtemps, Rosenhain et Cossmann. Le trio de Rosenhain était inédit, et c'est vraiment un petit chef-d'œuvre de grâce et de mélodie; le scherzo, que les artistes ont été obligés de répéter, pourrait être signé Beethoven ou Hummel; c'est une création tellement remarquable, que lorsque ce trio sera gravé, nous lui prédisons le succès du fameux trio de Mayseder, ou du grand trio de Hummel. Ce morceau était suivi du trio de Beethoven, œuvre 97e. Bien souvent nous avons entendu dire par des grands artistes cette admirable création, mais jamais avec un entrain et un ensemble pareil. — Parmi les nombreux concerts qui ont eu lieu récemment, il faut citer en première ligne celui de Cossmann, qui avait attiré une nombreuse et brillante société. Le bénéficiaire a fait entendre une nouvelle fantaisie sur des thèmes de la *Juive*, un nocturne de Chopin arrangé par lui pour le violoncelle, et une *canzonetta napolitana*. Le jeu de Cosmann est brillant et correct; il tire beaucoup de son de son instrument et le traite en grand artiste. Depuis son départ de Paris il a fait des progrès notables, et certes on doit le placer maintenant en première ligne parmi les violoncellistes de grand talent. Le charme et le sentiment élevé qu'il a mis dans l'*Ave Maria*, de Schubert, l'ont obligé à répéter ce morceau, le dernier du concert, que tout le monde trouvait trop court. — Levassor a donné deux soirées, et là, comme partout, il a fait pouffer de rire le nombreux public attiré par son nom.

*** *Vienne.* — Le *Prophète* exerce toujours la même puissance attractive sur le public; à la dernière représentation du chef-d'œuvre, la salle était comble. Ander s'est fait applaudir dans le rôle de Jean de Leyde. — On va mettre à l'étude *Ondine*, opéra nouveau de M. Lvoff, qui sera représenté avec un grand luxe de décors et de costumes.

*** *Dresde*, 27 août, à l'occasion du congrès d'archéologues et d'historiens allemands qui vient d'être tenu sous la présidence du prince Jean de Saxe, on a donné un festival dont le programme se composait entièrement d'ouvrages anciens, savoir: Chant grégorien (vie siècle); Hymne à la sainte Vierge, par Michel Prætorius, de Creutzbergen, en Thuringe (1572); Motet de Palestrina (1552); Madrigal, par Thomas Morby (1642); Chant populaire, de Lemblin (1637); deux Chants de fête, par Jean Eccard (1571); la Passion, oratorio en latin, de Henri Schutz, de Koertritz (1584). Toute la famille royale honorait de sa présence cette solennité musicale, à laquelle assistaient aussi nos sommités artistiques et littéraires. Toutes les compositions que nous avons citées ont été applaudies avec la plus grande faveur par le public d'élite que le festival avait attiré.

*** *Madrid*, 23 août. — Une société de capitalistes qui vient de se former, sollicite du gouvernement l'autorisation de créer un nouveau théâtre lyrique destiné exclusivement à la représentation d'opéras de compositeurs nationaux et de traductions d'opéras de compositeurs étrangers, autres que ceux d'Italie. On espère que cette autorisation sera accordée, à cause des progrès que le goût de la musique fait de plus dans toutes les classes de la population de Madrid. Il en est de même en province. A Grenade, Ronconi fait fureur: on lui donne 1,200 piastres (4,200 fr.) par représentation. Le public de Xerès-la-Frontera a offert à Mme Montenegro une couronne de laurier en argent, et un bracelet orné de pierreries de la valeur de 12,000 réaux (3,150 fr.). A Cordoue, où le pianiste Gottschalk venait de donner une série de dix-huit concerts, la municipalité est allée le trouver au moment où il allait partir, pour le supplier de donner encore un concert. Gottschalk y a consenti, et le concert a produit une recette de 16,500 réaux (4,230 fr.), dont l'artiste a fait don aux établissements de charité de la ville.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

Quadrille et Redowa

SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

A. DE LENONCOURT

DU MÊME AUTEUR, POUR LE PIANO :

Alice, suite de valses	5 »	*Manuelita*, schottisch	3 »
Ondine, suite de valses	5 »	*Quadrille-Polka*	4 50
Le vieux Piqueur, quadrille	4 50	*Mathilde*, polka	2 »
Follette, polka-mazurka	3 »	*Pauline*, polka	2 »
Henriette, schottisch	3 »	*Estelle*, polka	2 »

LE JUIF ERRANT

BALLADE POUR VOIX DE BASSE,

Paroles de M. le chevalier CHATELAIN,

Musique de

A. PANSERON

Chevalier de la Légion-d'Honneur, professeur au Conservatoire.

Prix : 4 fr. 50. — La même pour baryton, 4 fr. 50.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 103.

MANUEL GÉNÉRAL

DE

MUSIQUE MILITAIRE

A L'USAGE DES ARMÉES FRANÇAISES,

COMPRENANT :

1° L'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours;

2° La nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845;

3° La description et la figure des instruments de M. Adolphe Sax;

4° Quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire.

PAR

GEORGES KASTNER.

PRIX : 25 FR. NET.

LES DANSES DES MORTS

Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger,

ACCOMPAGNÉES DE

LA DANSE MACABRE

Grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Edouard THIERRY,

ET D'UNE SUITE DE PLANCHES REPRÉSENTANT DES SUJETS TIRÉS D'ANCIENNES DANSES DES MORTS,

PAR

GEORGES KASTNER

PRIX : 25 FRANCS NET.

Il a été tiré de cet ouvrage vingt exemplaires sur vélin numérotés,

PRIX DE CHAQUE EXEMPLAIRE : 50 FRANCS.

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,
103, RUE RICHELIEU,

RÉPERTOIRE
DES
SOCIÉTÉS PHILHARMONIQUES

Collection des plus jolies

OUVERTURES A GRAND ORCHESTRE :

ADAM. (Ad.). Farfadet (le). . . . . 18 »
— Giralda. . . . . 20 »
— Poupée de Nuremberg (la) . . . . . 18 »
— Proscrit (le). . . . . 12 »
— Régine . . . . . 15 »
— Toréador . . . . . 18 »
AUBER. Actéon . . . . . 18 »
— Ambassadrice (l') . . . . . 18 »
— Barcarolle (la). . . . . 18 »
— Bergère châtelaine (la). . . . . 12 »
— Chaperons blancs (les) . . . . . 18 »
— Cheval de Bronze (le). . . . . 18 »
— Diamants de la couronne (les) . . . . . 18 »
— Dieu et la Bayadère (le). . . . . 18 »
— Domino noir (le). . . . . 18 »
— Duc d'Olonne (le) . . . . . 18 »
— Enfant prodigue (l') . . . . . 20 »
— Fiancée (la). . . . . 18 »
— Fra Diavolo . . . . . 18 »
— Gustave ou le Bal masqué. . . . . 18 »
— Haydée ou le Secret . . . . . 18 »
— Lac des Fées (le). . . . . 18 »
— Lestocq. . . . . 18 »
— Muette de Portici (le) . . . . . 18 »
— Part du Diable (la). . . . . 18 »
— Philtre (le) . . . . . 18 »
— Serment ou les faux Monnayeurs (le). . . . . 18 »
— Sirène (la) . . . . . 18 »
— Zanetta. . . . . 18 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . . 20 »
BAZIN. Malheur d'être jolie (le) . . . . . 18 »
— Trompette de M. le Prince (le) . . . . . 18 »
BEETHOVEN. Chasse (la). . . . . 15 »
— Coriolan . . . . . 15 »
— Egmont. . . . . 15 »
— Fidelio . . . . . 15 »
— Prométhée . . . . . 15 »
— Roi Etienne (le) . . . . . 15 »
BERLIOZ. Benvenuto Cellini . . . . . 30 »
— Carnaval romain (le). . . . . 18 »
BOURGES (M.). Sultana. . . . . 18 »
DONIZETTI. Favorite (la). . . . . 15 »
GOMIS. Diable à Séville (le) . . . . . 12 »
— Portefaix (le). . . . . 15 »
HALÉVY. Artisan (l'). . . . . 12 »
— Charles VI. . . . . 15 »
— Dame de Pique (la). . . . . 20 »
— Dilettante d'Avignon (le) . . . . . 12 »
— Eclair (l'). . . . . 15 »
— Fée aux Roses (la). . . . . 24 »
— Guitarrero (le). . . . . 15 »
— Juive (la). . . . . 24 »
— Juif errant (le) . . . . . 24 »
— Langue musicale (la). . . . . 12 »
— Mousquetaires de la reine (les) . . . . . 24 »
— Prométhée enchaîné (en partition). . . . . 18 »
— Reine de Chypre (la) . . . . . 15 »
— Shérif (le). . . . . 15 »
— Treize (les) . . . . . 15 »
— Val d'Andorre (le) . . . . . 24 »
HÉROLD. Pré aux Clercs (le) . . . . . 18 »
LABARRE. Deux familles (les) . . . . . 18 »
LOUIS (N.). Marie-Thérèse . . . . . 20 »
MÉHUL. Chasse du jeune Henri (la) . . . . . 12 »
MENDELSSOHN. Songe d'une nuit d'été (le). . . . . 15 »
MEYERBEER. Huguenots (les). . . . . 24 »
— Robert le Diable. . . . . 15 »
— Struensée. . . . . 25 »
NICOLO. Billet de loterie (le) . . . . . 12 »
— Cendrillon . . . . . 12 »
— Jeannot et Colin. . . . . 12 »
— Joconde. . . . . 12 »
— Rendez-vous bourgeois (les). . . . . 12 »
PRÉVOST (E.). Cosimo. . . . . 15 »
ROSSINI. Guillaume Tell. . . . . 24 »
— Robert Bruce . . . . . 18 »
— Siége de Corinthe (le) . . . . . 18 »
— Stabat Mater . . . . . 18 »
SPONTINI. Olympie . . . . . 15 »
WEBER. Eurianthe. . . . . 15 »
— Freischütz . . . . . 15 »
— Oberon. . . . . 15 »
— Invitation à la valse (l'), orchestrée par Berlioz . . . . 24 »

LES VIOLONS CONDUCTEURS DE CHAQUE OUVERTURE SONT DU MÊME PRIX QUE LES OUVERTURES.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 37. 12 Septembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 1, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Petersbourg. Belizard.
New-York. Schaffenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Du développement futur de la musique dans le domaine du rhythme (3e article), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, le *Père Gaillard*, opéra comique en trois actes, libretto de M. Sauvage, partition de M. Reber (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Réouverture du Théâtre-Lyrique, *Si j'étais roi*, opéra comique en trois actes, paroles de M. Dennery, musique de M. Ad. Adam, par **G. Héquet**. — Littérature musicale, Dictionnaire des beaux-arts, par **F. Halévy**. — Bibliographie, Essais sur la typographie, d'Ambroise-Firmin Didot (2e article). — Nouvelles et annonces.

DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE

Dans le domaine du rhythme.

(3e article) (1).

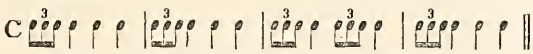
Le rhythme dans la mesure, sa forme étant donnée, est susceptible de variétés très-remarquables sur lesquelles l'attention des artistes ne me paraît pas s'être fixée jusqu'à ce jour, et qui, réunies à diverses modifications du rhythme phraséologique dont je parlerai dans la suite, doivent ouvrir un champ plus vaste à l'imagination des compositeurs.

Je vais essayer d'indiquer en quoi consistent ces variétés.

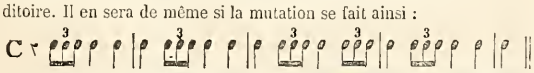
Je suppose cette forme :

Allegro.

Le caractère de ce rhythme résulte évidemment de ce que les triolets sont placés aux temps pairs des mesures, c'est-à-dire aux temps levés. Supposons maintenant qu'après avoir été entendus sous cette forme, et après une interruption incidente, on les fasse entendre aux temps impairs, c'est-à-dire au premier et au troisième temps, de cette manière :

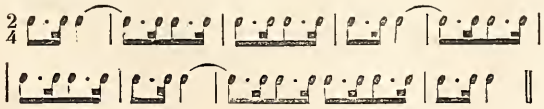


On comprend que l'impression sera très-différente, et qu'il y aura dans cette mutation d'un même rhythme et d'une même phrase caractérisée de deux manières différentes, une émotion de surprise sur l'auditoire. Il en sera de même si la mutation se fait ainsi :



Si le rhythme est moins simple, et s'il se compose de plusieurs éléments, l'effet des mutations de ce genre sera plus sensible encore. Supposons celui-ci :

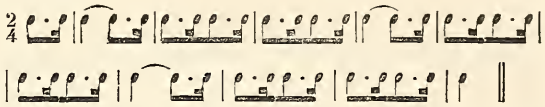
Allegro.



(1) Voir les nos 35 et 36.

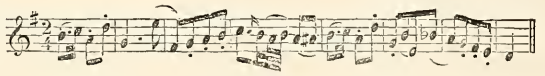
Il est facile de comprendre que l'énergique caractère d'une phrase construite sur ce rhythme se transformera en un caractère brillant, mais moins ferme, si la phrase commence au temps levé de cette manière :

Allegro.

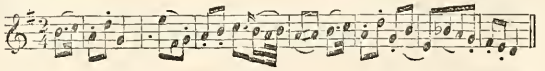


Si faible que soit l'organisation musicale de quiconque sera placé sous l'impression de ces deux rhythmes, en apparence semblables quant à la valeur des notes, il me paraît à peu près impossible que l'énorme différence entre l'attaque au temps frappé ou au temps levé ne soit pas sentie, et qu'on ne comprenne pas la variété qui peut être tirée de la mutation de ces deux rhythmes.

Il me semble nécessaire de prévenir ici un malentendu, et d'empêcher qu'on ne donne un sens erroné à ce que je viens de dire. Les mutations dont je viens de parler ne sont applicables qu'aux rhythmes très-déterminés ; car si le rhythme ne se caractérise que par la correspondance des phrases, la mélodie ne pourrait changer de temps à son entrée sans perdre son charme et sans être gauche. On peut en voir la preuve dans ce motif d'un *andante* de Haydn :



Cette mélodie, commencée au temps levé, tomberait partout à faux et perdrait tout son charme si elle était écrite de cette manière :



Le compositeur intelligent et bon musicien ne se trompe pas sur le temps de la mesure par où commence sa phrase ; mais il en est qui, nonobstant un heureux instinct de mélodie, ne saisissent qu'avec difficulté le véritable sentiment rhythmique du temps levé et du temps frappé. Tel était Bellini, le plus ignorant des compositeurs qui se sont fait un nom, mais un des plus heureusement doués, dans de certaines limites. Ses amis les plus intimes m'ont dit que pendant qu'il écrivait les *Puritains*, à Paris, il était souvent incertain de la mesure des mélodies qu'il imaginait ; circonstance assez vraisemblable par la multitude de gaucheries dont ses partitions sont remplies. Avant que l'étude de la musique devînt en quelque sorte universelle, il n'était pas rare de voir des amateurs en qui le goût de cet art, et même un sentiment

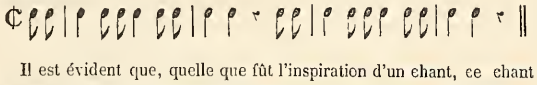
assez vif de ses beautés, n'empêchaient pas qu'ils ne prissent la mélodie à contre-temps, et qu'ils ne battissent la mesure *à faux*. *Battre la mesure à faux*, ce n'est pas être dépourvu du sentiment de la régularité des temps : on peut battre très régulièrement la mesure en la battant à faux ; on se trompe seulement sur le point de départ, en prenant pour le temps frappé ce qui est au levé ou le contraire. On trouvera dans mon *Traité du rhythme et de la mélodie* le moyen analytique par lequel on aura la certitude d'éviter cette erreur. Je reviens à mon sujet.

Le rhythme poétique appelé *anapeste* est susceptible de deux formes en musique, tandis qu'il n'en a qu'une dans la poésie ; car on sait que les vers métriques commencent toujours par le temps frappé, en sorte que l'anapeste a invariablement cette forme :

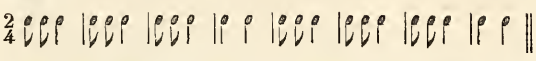
| ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – |

ou deux brèves suivies d'une longue en commençant au frappé. Dans la musique, les deux brèves peuvent se trouver ou au temps faible, ou au temps fort, ce qui produit deux rhythmes très-différents, à cause du déplacement de l'accent. Mozart a fait un très-heureux emploi du premier de ces rhythmes dans l'air des *Noces de Figaro*, dont les premières paroles sont : *Non sò più cosa son, cosa faccio*, disposé de cette manière :

Vivace.



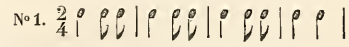
Il est évident que, quelle que fût l'inspiration d'un chant, ce chant aurait un caractère absolument différent de la mélodie de Mozart si les deux brèves de l'anapeste tombaient au temps frappé, comme dans cet exemple :

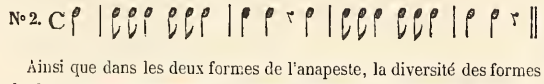


Remarquez que cette diversité de caractère peut se multiplier par toutes les nuances de lenteur ou de vitesse du mouvement. Il en est de même à l'égard du rhythme dactyle, qui est précisément l'inverse de l'anapeste. Comme ce dernier pied poétique, le dactyle n'est susceptible que d'une forme dans la poésie, parce que la longue qui précède les deux brèves tombe toujours au temps frappé, de cette manière :

| – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |

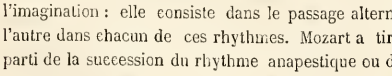
tandis que dans la musique, cette longue peut être entendue au temps frappé ou au levé, ce qui produit deux rhythmes d'un caractère très-différent, comme on peut le voir dans les deux exemples suivants :



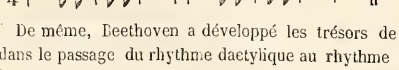


Ainsi que dans les deux formes de l'anapeste, la diversité des formes du dactyle peut évidemment se multiplier par les nuances de la vitesse. Mais il est une source de variété qui ne me semble pas avoir été aperçue jusqu'ici, et qui pourrait offrir de nouvelles ressources à l'imagination : elle consiste dans le passage alternatif d'une forme à l'autre dans chacun de ces rhythmes. Mozart a tiré le plus heureux parti de la succession du rhythme anapestique ou dactylique, dans le rondo de *Don Juan* : *Fin che dal vino*, dont la disposition est celle-ci :

Presto.



De même, Beethoven a développé les trésors de son imagination dans le passage du rhythme dactylique au rhythme spondaïque, dans l'*andante* de la symphonie en *la*, qui se présente sous cette forme :

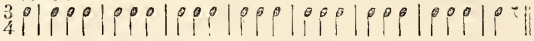


Mais ni ces hommes illustres, ni aucun autre compositeur, que je sache, n'a essayé de prendre alternativement sa phrase basée sur ces rhythmes caractérisés tantôt sous la forme du temps frappé, tantôt sous celle du temps levé ; alternative de laquelle on pourrait tirer des effets très-originaux, et qui n'attend, pour faire briller ses richesses, que l'inspiration du génie. Vienne l'homme prédestiné, et l'on verra ce que peut produire le domaine, inculte jusqu'à ce jour, de la mutation des formes du rhythme. N'oublions pas cependant que je ne suis encore qu'à l'entrée de ce domaine, et faisons-le mieux connaître.

Mon analyse ne s'est exercée, dans ce qui précède, que sur le système de la mesure binaire ; je n'en ai même considéré qu'un très-petit nombre de formes, parce que je dois me borner dans ce travail à de simples indications. J'ai maintenant à faire voir que les mutations d'un même rhythme ne sont ni moins riches, ni moins remarquables dans le système de la mesure ternaire.

Le premier rhythme qui se présente, le plus simple de tous, est celui des durées égales. Il est susceptible de beaucoup de caractères différents, en raison des nuances du mouvement, et l'on en pourrait multiplier les exemples ; mais je n'ai pour objet que de faire voir comment le même rhythme, le même motif mélodique peut nous affecter d'impressions très-diverses, par le simple changement du temps par lequel il commence. Prenons pour exemple le *scherzo* de la symphonie pastorale de Beethoven. Tout le monde le connaît ; je me borne donc à le rhythmer :

Vivace. etc.

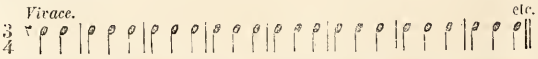


Rien de plus léger, de plus libre, de plus en train que ce rhythme. Mais supposons qu'après s'en être joué avec son intarissable fantaisie, Beethoven, n'ayant pas à peindre la scène villageoise et l'orage qui lui inspirent de nouveaux motifs, eût eu à faire simplement un *scherzo* sans objet déterminé et sans autre plan que celui de développer, sous toutes les formes possibles, le même sujet ; n'est-il pas évident que son thème, pris tout à coup au temps frappé, au lieu du levé, lui aurait fait produire une sensation imprévue, et lui aurait fourni le moyen d'enfanter une multitude de combinaisons nouvelles, d'un effet original et piquant. Chacun peut s'en convaincre en écrivant ou exécutant le thème de Beethoven sur le rhythme suivant :

Vivace. etc.

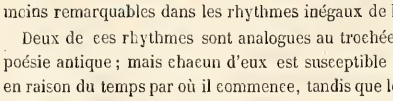
De léger badinage qu'il était sous sa première forme, le thème devient, dans l'autre disposition, une attaque ferme et décidée, par cela seul que l'accent frappe sur la première note, de trois en trois. Ce même thème changera encore de caractère si le début est au deuxième temps de la mesure : également éloigné de la légèreté de la première forme et de la fermeté de la seconde, il deviendra gracieux, élégant dans celle-ci :

Vivace. etc.

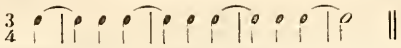


Telle est la puissance de la place de l'accent dans la disposition d'une phrase dont le rhythme est vigoureusement caractérisé par le mouvement. Les exemples suivants nous fourniront des effets non moins remarquables dans les rhythmes inégaux de la mesure ternaire.

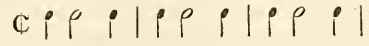
Deux de ces rhythmes sont analogues au trochée et à l'iambe de la poésie antique ; mais chacun d'eux est susceptible de transformation, en raison du temps par où il commence, tandis que le trochée et l'iambe ont chacun une forme invariable, commençant toujours au frappé. On sait que le premier de ces rhythmes est une longue suivie d'une brève ; il peut se présenter dans une phrase sous cette forme :



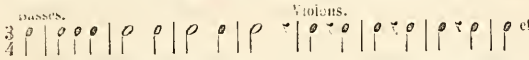
ou sous celle-ci :



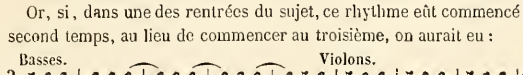
Il n'est pas nécessaire que j'insiste pour faire voir combien l'effet de ces deux formes est différent, car on serait même tenté de les considérer comme des rhythmes étrangers l'un à l'autre. On se tromperait cependant si l'on considérait la seconde forme comme appartenant à la syncope de l'amphibraque, car celle-ci procède de la mesure binaire dans cette forme :



Beethoven, dont le génie poétique trouvait souvent ses plus beaux effets dans les transformations multipliées de sa pensée première, aurait pu, si son attention s'était fixée sur les richesses des mutations de rhythmes, ajouter aux émotions que fait naître son sublime *scherzo* de la symphonie en *ut* mineur, au moyen des deux formes du rhythme trochaïque. On sait que le thème de ce *scherzo* est ainsi conçu :



Or, si, dans une des rentrées du sujet, ce rhythme eût commencé au second temps, au lieu de commencer au troisième, on aurait eu :

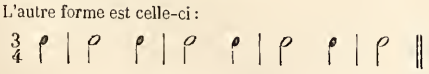


et l'effet de surprise et de contretemps de ce rhythme aurait été saisissant ; enfin, après le trouble occasionné par cette mutation, le retour au rhythme primitif aurait eu du charme.

Je dois protester ici contre toute fausse interprétation qu'on pourrait donner à mes paroles. Si je choisis mes exemples dans les œuvres des plus grands artistes pour en soumettre les idées à des modifications de formes, c'est afin de me faire mieux comprendre à l'aide de choses qui sont connues de tout le monde ; mais loin de moi la pensée sacrilége de toucher à ce qui a fait les délices de ma vie d'artiste ; loin de moi le sot orgueil qui me conduirait à vouloir y ajouter quelque chose. J'indique simplement un ordre d'éléments et d'idées auquel on n'a pas songé jusqu'à ce jour, et j'en cherche des applications dans les œuvres célèbres, afin de rendre facile l'intelligence de la théorie que j'expose : rien de plus. J'ajouterai que les résultats seront beaucoup plus importants quand les compositions seront conçues au point de vue des mutations de rhythmes, et lorsque l'imagination des artistes entrera en exercice dans ce nouvel ordre de choses. L'amour de l'art me guide seul, non les intérêts de la vanité. Qu'on lise dans la *Revue musicale* de juin et juillet 1832 le résumé du cours de philosophie de la musique que j'ai fait alors à Paris : on y verra qu'à cette époque j'étais en possession des formules de modulations omnitoniques que je n'ai publiées que douze ans plus tard, dans la troisième partie de mon *Traité de l'harmonie*, et de la *Théorie des mutations de rhythmes*, que je fais connaître aujourd'hui, après avoir employé plus de vingt années à en perfectionner les détails par la méditation. J'espère qu'on verra dans ces longs délais que les jouissances de l'amour-propre ne sont pas ce que je recherche. Après ces explications, qui m'ont paru nécessaires pour éviter tout malentendu, je reviens à l'objet de ce travail.

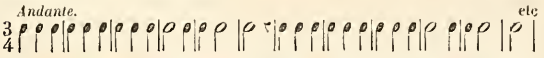
Le rhythme ternaire inégal inverse du précédent est celui qui répond à l'iambe : c'est le temps bref qui précède le long. Ainsi que l'autre, il est susceptible de deux formes, à savoir : l'une qui a le temps bref placé au frappé de la mesure, l'autre avec le même temps au levé. La première est disposée de cette manière :

L'autre forme est celle-ci :

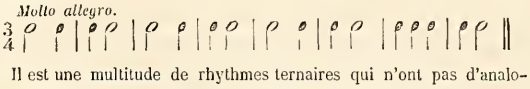


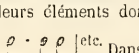
C'est dans cette dernière forme du rhythme iambique qu'est conçue la touchante romance de Grétry : *Une fièvre brûlante*. Il est bon de remarquer, à ce sujet, que le rhythme inégal du système ternaire a, sur le système binaire, l'avantage de conserver son caractère dans le mouvement lent, tandis que les rhythmes binaires s'affaiblissent dans la lenteur, et ne sont sensibles qu'autant que le mouvement a une certaine animation.

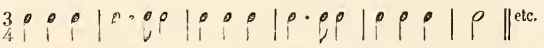
Il y a de la grâce et de la naïveté dans l'opposition des deux formes du rhythme iambique, lorsque le mouvement est lent et modéré. On voit un exemple de cette opposition dans la chanson populaire *Charmante Gabrielle*. L'effet de l'opposition y est d'autant plus remarquable que, dans la conception de cette mélodie, un rhythme phraséologique parfaitement régulier résulte de l'enchaînement des divers rhythmes de temps. En voici la disposition :



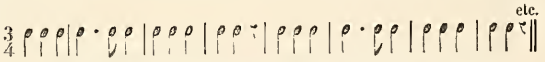
Dans les mouvements animés, l'opposition du rhythme iambique au rhythme trochaïque peut avoir un grand effet d'énergie. En voici un exemple :



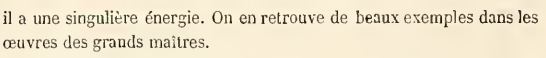
Il est une multitude de rhythmes ternaires qui n'ont pas d'analogues dans les pieds poétiques. Les bornes de ce travail ne me permettent pas d'en rechercher toutes les formes : je m'attacherai seulement à un de leurs éléments dont l'usage est fréquent. Cet élément est celui-ci :  Dans la lenteur, dans le mouvement modéré, dans la vitesse, cet élément joue un grand rôle, soit qu'il se succède, soit qu'on le combine avec d'autres. Tout le monde connaît le noble caractère dont il est emprunt dans l'air national anglais *God save the King*, dont le mouvement est majestueusement lent, et dont la disposition est celle-ci :



La même disposition se retrouve dans l'air des *Noces de Figaro*, de Mozart : *Se vuol ballare, signor Contino* ; mais le caractère du rhythme est tout différent, à cause de l'animation du mouvement. L'expression dont Mozart avait besoin exigeait une certaine verdeur, quelque chose qui sentît la menace : ce rhythme a répondu admirablement à sa pensée. Le voici :

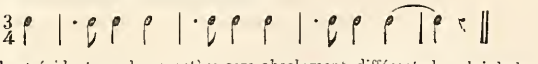


Lorsque l'élément se succède dans sa vitesse, de cette manière :



il a une singulière énergie. On en retrouve de beaux exemples dans les œuvres des grands maîtres.

Comme la plupart des rhythmes fortement caractérisés, celui-ci est susceptible de transformation, à raison de la différence des temps de son attaque. Supposons que le troisième temps de la mesure soit substitué au premier, de cette manière :



il est évident que le caractère sera absolument différent de celui de la première forme, et que l'un de ces rhythmes succédant à l'autre, il en pourra résulter un effet saisissant.

Je pourrais multiplier les exemples à l'aide d'éléments divers ; mais ce qui précède me paraît suffisant pour faire comprendre la richesse d'effets qui peut naître pour l'art par les mutations d'un même rhythme, si les inspirations des compositeurs se produisent dans ce but. Dans un autre article, j'examinerai l'effet de la mutation des rhythmes dans

les mesures binaires et ternaires à divisions ternaires. Je rechercherai aussi quels effets peuvent se produire par les déplacements de l'accent intense dans les rhythmes binaires et ternaires; comment ces déplacements peuvent donner le sentiment d'un changement de mesure, bien que celle-ci reste invariable; et, enfin, comment ils peuvent préparer au passage d'un rhythme et d'un système de mesure à un autre. Je donne le nom d'*ordre transi-rhythmique* à cette partie non encore cultivée de l'art. La seconde division de mon travail aura pour objet l'*ordre pluri-rhythmique*, c'est-à-dire l'immense et nouveau domaine de la musique dans lequel des rhythmes divers et des systèmes différents de mesures peuvent se succéder et s'enchaîner d'une manière naturelle et produire des impressions inconnues jusqu'à ce jour. Dans la troisième et dernière partie, j'examinerai comment la poésie lyrique peut s'enrichir des ressources du rhythme musical.

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE PÈRE GAILLARD.

Opéra comique en trois actes, libretto de M. Sauvage, *partition de* M. Reber.

(Première représentation le 7 septembre 1852.)

A tort ou à raison, on ne sait pourquoi, chacun imagine une donnée dramatique sur le simple titre d'une pièce nouvelle qu'on va jouer; et plusieurs de ces impatients s'étaient comme préparés à voir une sorte de vaudeville sur l'annonce du *Père Gaillard*, qui a fait son apparition mardi passé au théâtre de l'Opéra-Comique. On ne se trompait pas trop. Le *père Gaillard* est un personnage du genre de *maître Adam de Nevers*, menuisier et poëte, qui avait peu recours aux chevilles dans ses vers, bien qu'il les surnommât ainsi. Avec son double talent de manier le rabot et la plume, il confectionnait fort bien la table et la chanson, chansons à boire qui ont plus duré que ses tables. Le père Gaillard possède donc aussi la double qualité de cabaretier et de poëte; il est de plus bon mari et bon père, aimant de toutes les facultés de son âme sa femme Francine et sa fille Pauline; il ne chérit pas moins le jeune Gervais que lui a confié quelque temps avant de mourir l'historien Eude, qui prit le nom de Mézeray, d'un village de Normandie voisin de celui où il était né, et qui venait se distraire de ses travaux littéraires dans le cabaret du père Gaillard.

Quoiqu'il ait à peine dix-huit ans, Gervais aime Pauline, beaucoup moins âgée que lui, et il en est fort aimé aussi. Le père Gaillard consentirait volontiers à cette union, quoiqu'il ne connaisse pas les parents du jeune orphelin; mais sa femme s'y oppose, attendu qu'elle trouve les deux amoureux trop jeunes, elle qui s'est cependant mariée à quinze ans, ainsi que le lui rappelle son mari, le père Gaillard. Celui-ci, tout en persistant à vouloir marier ces enfants, ajourne cependant la décision de cette affaire après l'ouverture du testament de son ami, le bon Mézeray. Jacques, le garçon de cabaret, n'est pas fâché d'ajourner aussi son mariage avec Marotte, la servante de la maison, qui ne demande pas mieux, elle, que de faire le bonheur de Jacques en qualité de femme légitime, de M. Jacques qui paraît avoir une assez haute idée de ses qualités physiques et morales, et qui n'est pas très-pressé de serrer les nœuds de l'hymen, comme on dit en style d'opéra comique. Entre temps, arrivent chez le père Gaillard le vieux capitaine Orson, borgne, manchot, ivrogne et bravache, accompagné de sa femme et d'un procureur, tous trois cousins et héritiers de l'historien Mézeray, et qui viennent, à ce qu'ils croient, recueillir sa succession.

Nous dirons ici sans marchander et sans trop ajourner la péripétie dramatique, que le défunt historiographe de France a eu quelques relations intimes avec Mme Orson, sa cousine, intimité dont il est résulté le jeune Gervais, confié au père Gaillard par le père Mézeray; et pour reconnaître les soins qu'il a prodigués à cet enfant de l'amour et du mystère, il institue le cabaretier son légataire universel. Bien entendu que nous ne nous chargeons pas, comme Mme de Genlis le faisait en relatant les faits et gestes de ses héros de roman, d'écrire à propos de l'acte des dernières volontés de notre historien : (Historique!) Nous en laissons à l'auteur du libretto toute la responsabilité.

On devine le désappointement, la colère, la fureur du capitaine et du procureur. Ce dernier ne se tient pas pour battu ou déshérité, car pour lui c'est tout un. Les deux cousins s'entendent pour faire croire au père Gaillard, par des insinuations perfides, que si le testateur lui a légué son bien, c'est pour reconnaître les bontés qu'avait pour lui Francine sa femme. Ici finit le vaudeville et commence le drame intime, de cœur, de paternité brisée. L'action devient dramatique; et la manière dont se justifie Francine en invoquant l'amour conjugal est morale, noble et simple, de ce simple qui est touchant parce qu'il est vrai. La preuve écrite qui vient corroborer les assertions énergiques de la femme honnête, qui parle de cœur et d'âme à son mari qu'elle aime et qui la soupçonne injustement, couronne dignement, par un seul mot, cette bonne scène, et satisfait tout le monde. Assez et trop longtemps les *plaisants* du parterre, les roués, les jugeurs blasés sur les plus purs sentiments de la vie, se sont moqués des pères, des maris trompés d'après les errements du théâtre ancien. Il est curieux de savoir si l'on ne peut pas s'amuser ou s'intéresser au spectacle sans blesser le sens moral du public. Le dénouement du *Père Gaillard* a résolu la question en faveur de l'honnêteté, quelque ridicule qu'elle soit depuis si longtemps au théâtre. L'auteur du nouveau libretto a fait comme Sedaine; il a su tour à tour provoquer le rire et l'intérêt. La scène où le cabaretier poëte envoie aux cinq cents diables Jacques, qui, décidé enfin à se marier, vient lui demander une chanson-épithalame, est d'un excellent comique, et la scène musicale qui en résulte entre Jacques et sa fiancée Marotte n'est pas moins amusante. La situation de Pauline et de son père, qui doute de sa paternité, est d'un dramatique neuf et saisissant. Enfin le touchant coudoie la gaîté dans le *Père Gaillard*, et c'est la franche allure, le vrai genre de l'opéra comique. L'auteur expérimenté de ce libretto a traité celui-ci de façon à réussir, et il a réussi.

Le compositeur est considéré par le monde musical comme un homme sérieux dans l'art. Symphoniste à la manière de Haydn, avec un peu plus de bruit dans son instrumentation, mais un peu moins d'originalité mélodique, M. Henri Reber a essayé de se faire aussi *liediste* dans le genre de Schubert. Il égalerait peut-être ces deux grands modèles s'il avait plus d'élan, de chaleur. Il a déjà débuté au théâtre de l'Opéra-Comique par un ouvrage intitulé *la Nuit de Noël*. Cet opéra n'est pas resté au théâtre. Le sujet en était peu intéressant et peu amusant. Cette partition parut digne d'estime, et l'on remarqua, entre plusieurs morceaux distingués, un air chanté par Mlle Darcier, qui peignait on ne peut mieux les accents entrecoupés d'une personne qui grelotte de froid.

La partition du *Père Gaillard* est plus franche que celle de *la Nuit de Noël*.

L'ouverture commence par une introduction pleine de grâce, de distinction et de suavité mystérieuse. Un solo de clarinette délicieusement dit par M. Leroy en relève encore le mérite. Il est fâcheux qu'après cette charmante entrée en matière, l'auteur ait fait intervenir un allégro, dont le motif est commun, banal, suivi d'un autre motif tout aussi peu distingué. C'est un tribut payé à la contredanse. Il est vrai qu'en compositeur instruit et ingénieux, qui connaît sans doute le précepte du poëte :

Il faut même en chanson du bon sens et de l'art,

M. Reber a travaillé ces deux mélodies communes, et qu'il en fait jaillir, par l'arrangement, des éclairs de savoir, et, pour ainsi dire, d'inspiration spirituelle.

La scène s'ouvre musicalement par un duo qui finit en trio. Le style en *imitation comique*, que l'auteur paraît affectionner, domine dans cette introduction; il fait aimer à ses auditeurs cette forme de l'art, qui, du reste, jette une allure rétrospective et de la clarté dans le dia-

logue musical. *Ma Francine! ma Pauline!* mélodie chantée par le père Gaillard à sa femme et à sa fille, est aussi toute empreinte de cette couleur de vieille musique qui rappelle le beau caractère du trio de *Félix* ou l'*Enfant trouvé*, de Monsigny : *Nous vous chérirons*, etc.; de cette musique intime et de famille, comme Grétry en a fait dans *Lucile* et dans plusieurs de ses opéras. Le morceau sur ces paroles : *Travailler, c'est la loi!* est encore de ces mélodies franches, et aussi bien déclamées que bien rhythmées.

Attendons, il le faut, est un duo charmant du genre syllabique, et par conséquent impérieux, entraînant. L'air qui suit : *Ah! je suis une femme heureuse!* est un peu trop développé; mais il peint bien les élans de l'âme. La romance sur *la félicité suprême*, dite par Gervais, est un dialogue vocal et instrumental entre la voix de Mme Meillet et une partie de cor obligé, à l'orchestre, dialogue plein de mélancolie et de charme, grâce au compositeur, à la cantatrice et à l'habile instrumentiste de l'orchestre.

L'arrivée du notaire qui doit procéder à l'ouverture du testament fait le sujet principal du final du premier acte. Le compositeur semble avoir voulu s'amuser de la gravité de M. le garde-notes; et il a été comique, plaisanterie à part, comme on dit en style de coulisse. Il a fait là de la musique un peu prétentieusement vocale pour l'Opéra-Comique. Faire parler ou chanter un homme de loi en style fugué n'est pas d'une nécessité absolue : c'est une nature de convention; mais, enfin, c'est bien écrit pour les voix, et ce talent n'est pas commun.

Après une ronde en *sol* mineur, qui n'a rien de saillant et qui ouvre le second acte, vient un délicieux trio en *si* bémol majeur; puis, un sextuor on ne peut mieux traité, aussi pour les voix; ensuite, un très-beau trio vocal sur ces paroles : *Nous bénissons ton souvenir*!

Le chœur qui vient féliciter le père Gaillard sur l'héritage qui lui est survenu, et auquel il ne s'attendait nullement, est traité de main de maître. La mélodie en est bien homogène aux paroles, que l'auditeur saisit bien. Les interprétations de ces paroles par le procureur et le capitaine sont bien scéniques et bien déclamées. L'agitation, le trouble et la fureur du cabaretier sont on ne peut mieux gradués. La mélodie par laquelle tout cela s'exprime est excellente. Une autre ronde, en deux couplets, vient encore se fondre dans un ensemble dramatique et canonique, en style fugué qui devient intéressant ici; et puis, un *crescendo* sur le mode majeur donne de l'ampleur à l'effet musical, qui se marie fort bien ici avec la situation dramatique. On y distingue une jolie phrase de mélodie sur ces mots : *Pour moi, quelle félicité*! Cependant, il faut le dire, en cet endroit se produit un dessin mélodique à deux temps impérieux qui a beaucoup de similitude avec la cabalette en mesure à six-huit qui termine l'ouverture du *Fra Diavolo*, de M. Auber.

La romance : *J'ai perdu mon bonheur*, et finissant par : *Tais-toi, mon cœur*! est une de ces inspirations qui émeuvent, attendrissent l'auditeur le plus froid, malgré qu'il en ait. Le hautbois se mêle délicieusement au chant, et les unissons des violons donnent à cette mélodie une puissance extrême qui vous berce de mélancolie et vous associe aux impressions du personnage. Par la science sobre et bien entendue de l'instrumentation, le compositeur transforme ainsi le hautbois en voix pure et naïve qui s'unit à celle d'un ami pour le consoler, et les voix impressionnantes des violons en échos d'une douleur poignante et sans espoir. Après ce morceau tout empreint d'une profonde sensibilité, M. Reber a placé là, dans sa partition, un véritable chef-d'œuvre d'amour, de dépit, de passion, de comique et d'éloquence du cœur. Cette bonne fortune musicale, ce morceau capital de la partition est un petit air chanté par Marotte à Jacques, qui, d'après quelques paroles échappées au père Gaillard, se refuse de nouveau à devenir le mari de la pauvre Marotte. Oh! alors, elle n'y tient plus, et lui dit sur tous les tons de la colère et d'un cœur et d'un esprit froissé : *Expliquez-vous, expliquez-vous!* La manière dont ces mots ont été traduits par le musicien et dits par l'actrice, Mlle Decroix, ont provoqué d'unanimes applaudissements, et un *bis* de l'assemblée entière. C'est qu'il est vrai de dire qu'on ne peut rien entendre de plus joli, de plus coquet, de mieux déclamé par le compositeur et son interprète. C'est une idée dans le genre du duo des deux vieillards dans la *Fausse magie*, de Grétry; ce sont de ces étincelles musicales qui, tombant sur le baril de poudre de l'enthousiasme, mettent une salle en feu.

Après cet incendie est venu un grand et large duo entre M. et Mme Gaillard, morceau de scène et de sentiment bien déclamé aussi, mais trop développé. La transformation de la colère de Mme Gaillard en rires est peu naturelle, quoiqu'elle soit ingénieusement exprimée par le musicien. Cette explication conjugale gagnerait à être abrégée et la marche de la pièce aussi. Après les explications voulues, les mariages à peu près arrêtés et l'héritage accepté par le père Gaillard, un auteur en renom arrive de Paris pour deviser musicalement avec notre cabaretier poëte sur l'art de bien chanter, et le tout se termine par des chansons, comme a dit Beaumarchais dans son *Figaro*. Ce morceau final est d'un bon rhythme et d'une couleur de musique rétrospective que M. Reber paraît affectionner, mais qui ne tient guère à l'action. Les chœurs sont bien traités : c'est franc, et sans recherche de ces petits moyens harmoniques perdus que mettent dans les masses chorales les compositeurs instrumentistes ou inexpérimentés dans l'art d'écrire pour les voix. C'est que l'instrumentation de M. Reber, comme ses chœurs, ne procèdent qu'avec économie, goût et sobriété : rien de trop, rien de moins, que ce qu'il faut pour produire de l'effet. Sa musique dramatique, comme sa musique instrumentale, a la clarté que donnent le savoir et l'expérience de l'art d'écrire. Sans avoir ce qu'on appelle du génie, de la force, de l'ampleur, de la fougue, du caprice, une originalité piquante et neuve, M. Reber montre, surtout au théâtre, de l'individualité, de la mélodie, de la vérité de déclamation, de la forme, un plan et de la logique dans ses morceaux.

M. Battaille a joué et chanté le principal rôle en acteur et en chanteur principal. Mlle Favel a fait preuve de talent et de goût dramatique en ne reculant pas devant un rôle de mère qui est de l'emploi dit des jeunes duègnes; elle s'y montre vraie, et comme toujours bonne à voir. M. Sainte-Foy ne s'ennuie pas, à ce qu'il paraît, de la monotonie des succès qu'il obtient dans tous les personnages qu'il représente. Comme il continue à se montrer amusant, on continue à l'applaudir.

HENRI BLANCHARD.

RÉOUVERTURE DU THÉATRE-LYRIQUE.

SI J'ÉTAIS ROI!

Opéra-comique en trois actes, paroles de M. DENNERY, *musique de* M. AD. ADAM.

(Première représentation, le 4 septembre 1852.)

DÉBUTS DE MME COLSON, MM. TALLON ET PIERRE-LAURENT; DE MMES SOPHIE NOEL, DE CORCELLE, ET DE M. CARRÉ.

C'est l'Opéra-National de l'hiver dernier qui s'appelle aujourd'hui Théâtre-Lyrique. On a considéré, apparemment, que l'Opéra du boulevart du Temple n'avait, au fond, rien de plus national que celui du boulevart des Italiens; peut-être même s'est-on dit que le plus national des Opéras devait être celui qui coûtait le plus cher à la nation, et que le théâtre de M. Séveste n'avait aucun titre de cette espèce à faire valoir. Bref, on s'est aperçu qu'*Opéra-National* ne signifiait rien, et l'on a pris le parti d'y renoncer. On a bien fait.

Il est vrai que Théâtre-Lyrique n'est guère plus satisfaisant. C'est une qualification générale, au lieu d'un titre spécial qu'il aurait fallu. L'Opéra-Comique est tout juste aussi lyrique que l'établissement de M. Séveste; le Grand-Opéra l'est beaucoup plus encore, puisqu'on y danse davantage et qu'on n'y parle pas du tout. M. Séveste dira que le nom de son théâtre importe peu, pourvu qu'on s'y amuse. Nous lui répondrons qu'il a raison, et nous nous bornerons à lui reprocher les vacances de quatre mois passés qu'il vient de prendre. Quatre mois de silence, c'est bien long. Il y a des gens à qui l'on saurait gré de se

taire pendant douze mois chaque année, mais le Théâtre-Lyrique n'est pas de ces gens-là.

Donc, il a rouvert ses portes au public le 4 septembre dernier. Le public n'a eu garde de se faire prier : il savait d'avance ce qu'on avait préparé pour lui plaire ; il connaissait le menu du festin. Un poëme de M. Dennery ! Une partition de M. Adam ! On est friand de pareils morceaux. Voilà vingt ans, et plus, que l'on applaudit M. Adam : c'est une habitude prise et à laquelle on n'est pas près de déroger. Quant à M. Dennery, s'il n'y a pas aussi longtemps qu'il a commencé à cultiver la muse lyrique, les essais heureux qu'il a déjà tentés en ce genre difficile semblent lui promettre de brillants succès pour l'avenir.

Le sujet qu'il avait choisi cette fois n'était pas nouveau, et plus d'un écrivain dramatique l'avait déjà traité. Il a été puisé à cette inépuisable source d'inventions ingénieuses qui, partie de l'Orient, s'est répandue sur l'Europe, et alimente, depuis deux siècles, l'imagination des poëtes occidentaux. — Ma chère sœur, si vous ne dormez pas, je vous supplie, en attendant le jour qui paraîtra bientôt, de me raconter un de ces contes agréables que vous savez. — Et Scheherazade raconte la plaisante histoire du *Dormeur éveillé*. — Que ne suis-je le commandeur des croyants seulement pour un jour ! dit Abou-Hassan à son hôte, en lui racontant les mauvaises pratiques de l'iman de son quartier. Cet hôte est justement le kalife Haroun-al-Raschid, ce Louis XIV des Orientaux, à qui le ciel avait donné une humeur facétieuse et une facilité de mœurs qu'il refusa, plus tard, au fastueux sultan de la Gaule. Haroun, sans rien dire, mêle subtilement un narcotique au vin d'Abou-Hassan, et, quand il est bien endormi, le fait emporter dans son palais. Le lendemain, quand il se réveille, Hassan se voit entouré des dames de la cour et des grands officiers de l'empire. On lui dit : Votre majesté, on le revêt d'habits magnifiques, on prend ses ordres en tout, et on les exécute au pied de la lettre ; il préside le conseil des ministres, il décrète, il juge, il est kalife, et même assez bon kalife, pendant tout un jour. Puis, le soir venu, et son repas — jugez quel repas ! — étant terminé, on le rendort par le même procédé que la veille, et on le remporte où on l'a pris. Mais la grandeur lui a monté au cerveau. Il s'est habitué à être roi, et n'en veut pas démordre. Il repousse et maltraite sa mère, qui le croit possédé de l'esprit malin. Il n'est point possédé, mais il est fou, et l'on est obligé de le mettre aux petites maisons pendant quelques jours.

On voit immédiatement tout ce que cette donnée a de comique, et combien elle offrait de ressources au drame lyrique, qui vit de contrastes, et qui a besoin, aujourd'hui, de flatter les yeux presque autant que les oreilles. Mais M. Dennery a très-bien compris qu'il fallait absolument la renouveler. Il a déplacé la scène. Haroun-al-Raschid est devenu, sous sa main, un roi de Goa, dont les Portugais commencent à menacer la puissance. C'est un fort honnête homme que ce roi, un homme aimable, un homme d'esprit. Il vient se promener au bord de la mer avec la princesse Néméa, sa parente, qu'il veut marier à son cousin, le prince Cador. Cador est en tout le contraire du roi son cousin. Il a peu d'esprit, et encore moins d'amabilité ; d'ailleurs, un coquin digne de la hart. Il médite de détrôner son roi légitime et de prendre sa place, et, à cet effet, il correspond secrètement avec les Portugais, qu'il croit assez sots pour faire la guerre à son profit : jugez de la portée de son intelligence ! En même temps il est amoureux de Néméa. Mais Néméa l'apprécie à sa juste valeur, et répond assez mal à ses galanteries.

Et puis Néméa est amoureuse... Amoureuse de qui ? D'un homme dont elle ignore à la fois le nom, la condition et même le visage ; qu'elle n'a jamais vu ni entendu, mais qui s'est jeté courageusement dans la mer pour l'en retirer, un jour qu'elle s'y noyait, qui l'a amenée évanouie sur le rivage, et a disparu aussitôt qu'elle a paru revenir à elle, sans lui laisser même le temps de rouvrir les yeux. On ne saurait réunir plus d'intrépidité, de désintéressement et de discrétion. Néméa cherche en tous lieux cet homme rare, et a juré de lui réserver son cœur et sa main. Elle présume que c'est un des seigneurs de la cour. O mortels ignorants de leurs destinées ! comme dit Bossuet. Ce libérateur inconnu, c'est le pêcheur Zéphoris, qui ne possède en ce monde qu'une chaumière, une barque, des filets et son amour.

Car, — vous vous en doutez bien, — si Néméa n'a pu voir Zéphoris, Zéphoris, en revanche, a vu Néméa un peu plus peut-être que Néméa ne l'aurait voulu, et ce qu'il a vu était si beau que le pauvre Zéphoris en a perdu la tête. A cela près, il ne sait rien de celle qu'il aime, et, depuis huit mois, il ne l'a revue que la nuit, dans ses rêves. Grâce à M. Scribe, le législateur du théâtre lyrique, il est de règle que l'amant ne doit pas connaître sa maîtresse, ni la maîtresse son amant. Il n'y a de bon opéra qu'à cette condition. Néméa donc peut impunément rencontrer Zéphoris. Mais quand Zéphoris aperçoit Néméa, son saisissement, ses gestes, son extase, le font remarquer du prince Cador, lequel mis sur la voie par quelques mots, et devinant le reste, se fait raconter par le pêcheur tous les détails de son aventure, lui fait jurer de garder le silence par respect pour la princesse, et finit par lui intimer l'ordre de quitter le pays. Cela se comprend. Dès qu'il revoit Néméa, il lui dit : C'est moi qui vous ai sauvée. Et il le lui prouve par les circonstances. Voilà Néméa prise. Elle a promis d'épouser son sauveur. Elle se venge par une impertinence magnifique.

— Soit ! il aura ma main, mais je garde mon cœur.

— Et pour qui ? demande Cador tout étonné.

— Pour moi-même.

Cela n'est pas encourageant. Mais Cador est un sot.

— Prenez toujours la main, lui dit tout bas le roi, le cœur viendra plus tard.

C'est l'inverse de ce que dit Voltaire :

. . . . Quand on a le cœur
De femme honnête, on a bientôt le reste.

tant il est rare que deux hommes d'esprit se trouvent d'accord, sur quelque sujet que ce soit !

Zéphoris se dispose à partir. Il vient se coucher une dernière fois à la place où il a jadis étendu sa princesse évanouie. Elle est princesse, dit-il, et moi je ne suis qu'un pêcheur. Ah ! *si j'étais roi* ! Et il s'endort après avoir écrit sur le sable la pensée qui le préoccupe : *Si j'étais roi* !

Le roi revient ; il voit le pauvre dormeur, il lit son inscription. — Que ferait-il, s'il était roi ? — On devine le reste. Au second acte, Zéphoris est dans le palais, et fait à peu près tout ce que nous avons raconté d'Abou-Hassan. Il faut y ajouter seulement qu'il y retrouve Néméa, qu'étant ou se croyant roi, il lui déclare son amour, lui apprend la vérité, et veut se marier avec elle, à la barbe de Cador. Tout ce second acte est une suite non interrompue de scènes plaisantes, dont le véritable roi se divertit de tout son cœur, — en cela il fait comme le public, — jusqu'au moment où il trouve enfin que la plaisanterie a duré assez longtemps. Alors il fait reprendre au pauvre Zéphoris une autre dose d'opium, et on le reporte dans sa chaumière.

Le troisième acte est moins gai. Zéphoris est bien près de devenir fou, quand Néméa, qui se repent d'avoir participé à cette mystification, et qui d'ailleurs l'aime en secret, vient lui expliquer tout le mystère. Cador survient, et comme c'est un de ces hommes qui vont droit au but et ne connaissent que les grands moyens, il s'est fait escorter de deux esclaves pour couper le cou à Zéphoris. Néméa le défend, comme de raison. Mais tout-à-coup le roi arrive. On signale la flotte portugaise. Zéphoris démêle les complots de Cador, et le convainc de trahison. La veille, étant roi, il a donné des ordres qui assurent la défense de Goa et la défaite de l'ennemi. Il devient tout-à-coup un héros, prend une épée, court au combat... Vous voyez bien que le roi ni la princesse n'ont plus rien à lui refuser.

Tout cela exhale une forte odeur de mélodrame. Mais le mélodrame n'est point déplacé entre la Gaîté et l'Ambigu-Comique. C'est la plante qui vient le mieux dans ce pays-là. Il ne faut donc pas s'étonner que le public prodigue les applaudissements à une pièce qui l'a tout à la fois intéressé et réjoui.

La partition de M. Adam est fort bien faite, et l'on y reconnaît, à chaque page, la main exercée de ce fécond compositeur. C'est son style habituel, style facile, naturel, gracieux, souvent élégant. C'est cette habileté à manier la voix et l'orchestre, dont il a déjà donné tant de preuves. Peut-être s'est-il élevé quelquefois plus haut. Peut-être y a-t-il plus d'invention dans *Giralda*, plus de verve dans le *Postillon*, plus de distinction dans le *Chalet*. Mais il n'y en a pas moins, dans ce nouvel ouvrage, une foule de jolies phrases, des morceaux très-bien écrits et très-agréables. Tels sont les couplets comiques du pêcheur Piféar, dans l'introduction ; telle est la première romance de Zéphoris : *J'ignore son nom*, etc. La romance du roi : *Dans le sommeil, l'amour, je gage*, etc., est spirituelle et pleine de grâce, et d'ailleurs elle est délicieusement chantée. L'air de Zéphoris : *Si j'étais roi*, commence à merveille : il semble seulement que l'auteur manque d'haleine avant la fin. Mais il reprend toute sa verve dans un petit chœur sans accompagnement, et chanté *sotto voce*, d'une mélodie suave, d'une harmonie calme et limpide, et telle qu'il la fallait pour peindre les sensations de gens qui se promènent sur une mer tranquille, le soir d'un beau jour, dans ces climats heureux où tout respire la volupté.

Il y a au second acte un duo comique : *Ah! l'étonnante aventure!* dont le rhythme est très-franc et le caractère fort gai. Cependant, l'auteur a fait mieux encore en ce genre, dans ce même ouvrage, ainsi que nous le dirons tout à l'heure. L'air de Néméa est très-distingué d'un bout à l'autre. L'*andante* est fort élégant, l'*allegro* plein de finesse et de coquetterie. Il fera plus d'effet quand la cantatrice qui l'exécute sera plus sûre d'elle-même et le possédera mieux. Le duo qui suit, entre Zéphoris et la princesse, a de bonnes parties, et d'autres, à ce qu'il nous semble, moins heureuses. La chanson à boire, dite par le roi dans le final du second acte, est un de ces morceaux au rhythme décidé, à l'allure franche, qui ne manquent jamais leur effet.

La chanson de l'*Oiseau moqueur* est *cherchée*, ce nous semble, mais non *trouvée*. Il n'en est pas ainsi du duo bouffe chanté par Zélide et Piféar. La première partie de ce morceau nous paraît un chef-d'œuvre. Le nom de Zélide qui vient se placer entre tous les vers du premier couplet est un effet neuf et très-piquant. Les soupirs des deux interlocuteurs, *Ah! ah! ah! ah!* promenés de modulations en modulations, avec cette prestesse facile et naturelle qui n'appartient qu'à l'extrême habileté, sont une des plus fines plaisanteries musicales que nous ayons vues depuis longtemps. On ne saurait avoir plus d'esprit ni plus de verve. C'est là, selon nous, le meilleur morceau de la partition, et nous gagerions bien que M. Adam est de notre avis.

L'exécution est fort bonne dans son ensemble, et, dans certaines parties, extrêmement distinguée.

Mme Colson n'a pas encore une vocalisation irréprochable, ni une prononciation suffisamment nette ; mais sa voix est brillante, énergique, bien timbrée et d'une grande étendue : c'est un *mezzo-soprano* de la plus belle qualité. Elle a de la volonté, de l'ardeur, et l'instinct de l'expression dramatique. Elle a déjà du talent ; dans six mois, elle en aura beaucoup plus encore. D'ailleurs, une taille élégante, un visage des plus distingués. M. Séveste a fait là, sous tous les rapports, une excellente acquisition.

Il faut le féliciter aussi d'avoir trouvé, nous ne savons où, M. Tallon, qui a une très-jolie voix de ténor, de l'expression et un bon style. S'il *pousse* un peu trop le son, c'est faute d'être habitué à la salle où il se trouve, et où l'on produit d'autant plus d'effet qu'on fait moins d'efforts.

Nous arrivons à M. Laurent. C'est le grand succès d'aujourd'hui, et jamais succès ne fut plus mérité. Voix naturellement émise et profondément sympathique, vocalisation habile, prononciation limpide, style toujours élégant, exécution spirituelle, charmante et pleine de verve... c'est un artiste du premier ordre, qui était, il y a huit jours, complétement inconnu. Quelle trouvaille!

MM. Junca, Menjaud, Leroy et Mlle Rouvroy contribuent par un talent que le public a déjà su apprécier l'année dernière, à l'exécution de cet ouvrage, ainsi que l'orchestre, que M. Placet conduit fort bien. Tous méritent une bonne part d'éloges, y compris le directeur, qui recevra ceux du public par l'intermédiaire du caissier.

G. Héquet.

P. S. — Le nouvel opéra se joue tous les jours, M. Seveste s'étant trouvé assez riche pour doubler sans inconvénient plusieurs rôles. M. Carré, Mmes Sophie Noël et de Corcelles remplacent, trois fois par semaine, M. Tallon, Mmes Colson et Rouvroy, sans que l'ouvrage y perde. Les habitudes du public des boulevarts exigeaient apparemment que l'on prît ce parti.

LITTÉRATURE MUSICALE.

DICTIONNAIRE DES BEAUX-ARTS.

(2e article) (1).

ACTION. — On dit qu'il y a de l'*action* dans un drame, lorsque le sujet comporte du mouvement dans la manière dont les situations se succèdent, et qu'il y a beaucoup d'incidents dans la contexture du drame : il y a beaucoup d'*action* dans ce drame.

Ce mot *action* se prend quelquefois aussi pour le *sujet*, la fable même du drame : l'*action* de cet opéra est touchante.

Il ne faut pas que dans un drame destiné à la musique, l'*action* soit trop compliquée. Il faut que le *sujet* soit simple, et plus passionné qu'accidenté. S'il y a beaucoup d'*action* dans un opéra; s'il est chargé d'événements; si les situations se succèdent rapidement et sans laisser pour ainsi dire respirer le spectateur, la musique ne trouve plus sa place; elle est étouffée entre les incidents ; et quelque vifs et concis que puissent être les morceaux de musique, ils ralentissent ou du moins semblent ralentir l'*action*. La musique est le développement d'une situation donnée et un repos dans l'*action*. Il faut donc que l'auditeur ne soit pas trop pressé par l'*action* elle-même d'arriver aux scènes suivantes; il faut donc que l'intérêt de la situation elle-même lui permette d'écouter sans impatience ce développement musical. C'est au compositeur, de son côté, à apprécier la situation, et à ne pas lui donner plus de musique qu'elle n'en comporte.

Le public français est sévère à cet égard; un public italien donne plus de place à la musique et plus de latitude au compositeur.

Le mot *action* s'applique aussi au comédien. L'art du comédien se compose de deux éléments : la *diction* et l'*action*. Pour un comédien chantant, la *diction* c'est le *chant*, et c'est la partie principale, celle qui doit d'abord attirer toute son attention, parce que c'est par le *chant* qu'il produira ses plus grands, ses véritables effets. Le public sera plus indulgent pour l'*action*, qui doit toujours cependant être juste et convenable.

Quelques chanteurs prennent l'habitude de faire concorder ensemble le *geste* et le *son* : c'est quelquefois une nécessité, et si l'on a vu des chanteurs célèbres affectionner certains gestes, certaines attitudes, c'est qu'ils y trouvaient une facilité pour l'émission du son. Le public pardonne volontiers cette tactique, qui est une sorte de *gymastique* appliquée au chant, surtout lorsqu'elle sert à produire de grands effets.

AMATEUR.

Il y a plusieurs sortes d'*amateurs de musique*. Il y a d'abord, si l'on peut s'exprimer ainsi, l'*amateur passif* et l'*amateur actif*.

L'*amateur passif* est celui qui aime à entendre la musique. Il fréquente les théâtres lyriques et se montre assidu aux concerts. Il est ordinairement exclusif, et concentre toute son admiration sur un seul genre de musique. Il est passionné pour la musique *bouffe*, ou pour la

(1) Voir le n° 35.

musique allemande, ou bien pour les vieux maîtres, ou bien encore pour la musique *de chambre*, et il reste indifférent et froid pour toute musique qui n'entre pas strictement dans le genre qu'il affectionne. Il ne faut pas lui parler de Beethoven, s'il est admirateur de Cimarosa, ni de musique théâtrale, s'il s'est voué à la musique religieuse. Ce n'est pas toujours, comme on pourrait le croire, un parti pris d'avance, c'est souvent une conviction sincère ; c'est quelquefois aussi le résultat d'études incomplètes, qui donnent à l'amateur demi-savant un peu d'orgueil et beaucoup de confiance. Souvent, enfin, les premières émotions que l'art a fait éprouver dans la jeunesse ont, en épuisant la dose de sensibilité ou d'intelligence musicale, laissé dans l'esprit une trace profonde ; et le souvenir de ces premières émotions, souvenir qui ne s'efface jamais, ferme absolument le chemin à de nouvelles impressions. On rencontre souvent chez les vieillards cette espèce de reconnaissance, dont cependant ils ne se rendent pas compte ; elle se fortifie avec les années et les fait vivre sous un charme perpétuel. L'art est fini pour eux; il s'arrête avec leurs souvenirs, et ne peut leur offrir rien de pareil à ce qu'ils éprouvaient lorsqu'ils avaient vingt ans : c'est un hommage touchant rendu au passé et un regret de plus donné à la jeunesse.

Si l'*amateur* est riche, il consacre sa maison à de véritables solennités. Son habitation est un temple dédié à la musique ; il y attire les célébrités, les artistes étrangers, et prend plaisir à protéger, à produire les talents naissants. Il se fait leur patron, les introduit dans le monde, et leur donne l'appui de son nom et de ses relations. Les *amateurs* rendent ainsi, quelquefois, de véritables services à l'art. M. de la Popelinière était, dans le siècle dernier, un *amateur* de ce genre : il avait à son service un orchestre tout entier, et c'est certainement à sa persévérance que Rameau, qui voulait à cinquante ans entrer dans la carrière théâtrale, dut ses succès à l'Opéra, et l'éclat qui plus tard entoura son nom. M. de la Popelinière fit donner à Rameau, par l'abbé Pellegrin (1), le poëme d'*Hippolyte et Aricie*, et en fit exécuter le premier acte dans son hôtel, devant ce monde brillant et élégant, devant ces hommes de lettres passionnés dont il fallait conquérir le suffrage, et ouvrit ainsi à Rameau les portes du théâtre, qui jusque là s'étaient toujours fermées devant lui. Vingt ans plus tard, en 1751, M. de la Popelinière accueillait aussi Gossec, qui arrivait à Paris pauvre et inconnu, et le chargea de diriger son orchestre. On voit que M. de la Popelinière a rendu des services importants ; il mérite encore aujourd'hui la reconnaissance des musiciens.

L'amateur *actif* (et ce mot l'indique assez) prend une part directe aux productions de l'art : il compose ou joue d'un instrument. Le grand Frédéric était *amateur* de musique, composait et jouait de la flûte. Il y a, de nos jours encore, plusieurs *amateurs* couronnés. Le roi de Suède, le roi des Pays-Bas, le prince royal de Hanovre, le prince Albert, sont compositeurs.

Il y a des *amateurs* qui font de l'art une pratique constante, et lui consacrent leur vie entière. On ne leur donne le nom d'*amateurs* que parce que leur fortune leur permet de ne pas demander à leur talent une aisance que l'*artiste* de profession est obligé de rechercher par ses travaux. Certes, c'est faire de la fortune un bel et noble emploi, que de consacrer uniquement les loisirs qu'elle donne à la culture des arts ou des lettres.

Certains *amateurs* s'occupent spécialement de musique instrumentale, de musique dite d'*ensemble* ou de *chambre*, et font, avec plaisir et dévouement, souvent avec un véritable talent, leur partie dans un *quatuor* ou un *quintette*; d'autres se vouent exclusivement à l'art du chant. Le salon est leur théâtre, et le piano leur orchestre ; si quelques-uns ne s'élèvent pas au-dessus du *nocturne* ou de la *romance*, et justifient souvent le proverbe qui condamne la *musique d'amateurs*, d'autres ont véritablement un talent de premier ordre : il y a eu souvent à Paris, il y a encore aujourd'hui, des *amateurs* dont le talent n'a rien à envier à celui des artistes les plus renommés.

D'autres *amateurs*, enfin, ont occupé une place importante dans l'histoire de l'art. Ce sont les écrivains qui, servant d'organe à l'opinion publique en la dirigeant presque toujours, prennent parti dans les luttes que soulèvent quelquefois certaines questions d'art. On connaît la part qu'ont prise Marmontel, Suard, l'abbé Arnaud, aux discussions passionnées élevées entre les *Gluckistes* et les *Piccinistes*.

D'Alembert a rendu un service d'un autre genre à l'art musical en mettant sa plume au service de Rameau, et en prêtant à ses nouvelles doctrines l'autorité de son nom et de sa réputation. Nous donnons à ces écrivains célèbres le nom d'*amateurs*, parce qu'ils n'avaient pas étudié la musique, que, par conséquent, ils ne la savaient pas, et qu'ils jugeaient dans ces questions avec leur esprit, leurs passions, leurs amitiés quelquefois et leurs goûts particuliers, et que, par cela même, ces discussions n'avaient pas ce caractère spécial que des critiques musiciens, s'il y en avait eu à cette époque, n'auraient pas manqué de leur donner. Des *amateurs* de cette force et de cette valeur rendent de grands services, parce qu'ils grandissent les questions, même lorsqu'ils se trompent.

Il y a encore, pour la musique comme pour les tableaux et les gravures, les *amateurs* collectionneurs et curieux. Les uns recherchent les manuscrits d'une certaine époque, d'autres font collection de partitions, copiées ou gravées. L'abbé Santini, mort à Rome il y a quelques années, a laissé une riche bibliothèque composée de manuscrits originaux, et d'un grand nombre de copies qu'il avait faites lui-même avec le plus grand soin. M. Bottée de Toulmon, bibliothécaire du Conservatoire de musique, mort récemment à Paris, avait aussi réuni un grand nombre d'ouvrages rares et curieux. C'était un des *amateurs* les plus instruits en fait d'archéologie musicale.

Il faut pardonner à certains *amateurs* leurs prétentions, et quelquefois leurs ridicules, qui sont innocents et ne nuisent qu'à eux-mêmes, et être reconnaissant envers les *vrais amateurs*, parce qu'ils servent l'art avec conviction et désintéressement, et qu'ils sont réellement utiles en formant le lien qui unit le public aux artistes.

F. HALÉVY.

(1) C'est pour l'abbé Pellegrin qu'ont été faits ces deux vers si connus :

Le matin catholique et le soir idolâtre,
Il dîna de l'autel et soupa du théâtre

BIBLIOGRAPHIE.

ESSAI SUR LA TYPOGRAPHIE,

PAR AMBROISE FIRMIN-DIDOT,

Paris, 1851. — 1 vol. in-8°.

(2e article) (1).

Labor absque labore.

Après un rapide exposé de l'origine et des progrès de la typographie dans tous les pays plus ou moins civilisés de l'ancien et du nouveau monde, M. Didot est revenu en France, et c'est à sa patrie qu'il consacre près de la moitié de son beau travail. C'est aussi à l'examen de cette seconde partie que nous allons consacrer ce second article.

Après un rapide examen des temps antérieurs à l'introduction de l'imprimerie à Paris, M. Didot raconte comment *cette découverte, plus divine qu'humaine* (2), fut accueillie, les luttes qu'elle eut à soutenir et les rapides progrès qu'elle fit malgré les obstacles qui assaillirent son début ; il suit pas à pas les phases diverses par lesquelles elle eut à passer avant d'arriver au temps des Estienne, c'est-à-dire bien près de la perfection. De là, sans omettre aucun fait important, il donne au lecteur, année par année, le précis le plus complet des progrès et des perfectionnements de l'art, obligé de clore par son propre nom la longue nomenclature des imprimeurs qui ont honoré Paris et la France. Cette partie de son travail est terminée par un exposé des procédés nouveaux, dont les résultats ont paru à l'Exposition de Londres, en 1851.

(1) Voir le n° 34.

(2) Déclaration du roi Louis XII, donnée à Blois, le 9 avril 1513.

Puis il fait une trop courte excursion dans les villes de France où la typographie a été le plus en honneur, c'est-à-dire Lyon, Troyes, Rouen, Tours, Bordeaux, Marseille, Moulins. Il reproduit un poëme latin sur l'imprimerie, de Cl. Louis Thiboust, imprimé par l'auteur en 1754; curieux, parce qu'il donne une idée exacte de ce qu'était l'imprimerie à cette époque. Ce petit poëme sert, en quelque sorte, de lien entre la partie historique et la partie technique du livre.

M. Didot, ancien typographe, (ainsi qu'il s'intitulait lui-même en juillet 1830, dans une adresse aux ouvriers, anciens compagnons de ses travaux), M. Didot devait à son nom de terminer son livre par un exposé des notions pratiques de l'art, auquel ses ancêtres et lui-même sont redevables de leur gloire et de leur fortune. Cette partie pratique, un peu trop restreinte, est rendue aussi lumineuse que possible par l'illustre typographe; elle est complétée par plusieurs planches remarquablement gravées, parmi lesquelles la plus intéressante est sans contredit celle qui représente la presse à cylindre vertical inventée par M. Applegath : cette nouvelle presse imprime le journal le *Times* à 10,080 exemplaires par heure, ou 168 feuilles par minute !

Imprimit ille die quantum non scribitur anno,

disait un auteur du xve siècle, parlant d'Udalrichus Gallus, imprimeur en 1470, ce qui veut dire qu'avec la presse verticale, on imprime à peu près en une minute ce qu'un bon copiste du xve siècle aurait mis un an à transcrire.

Nous ne savons trop ce que l'histoire de la typographie en Chine vient faire après cela. Nous sommes loin de vouloir formuler un blâme pour ce détail, mais il nous semble que ce travail trouvait sa place naturelle après l'exposé de l'histoire typographique de l'Inde, de l'Amérique et de l'Australie.

Revenons, s'il vous plaît, au point de départ, c'est-à-dire à l'aperçu de l'histoire des temps antérieurs à l'introduction de l'imprimerie à Paris.

Les statuts de 1275, 1323, 1342, 1351, dit M. Didot, prouvent qu'avant l'invention de l'imprimerie, le libraire n'était qu'un simple agent, par l'entremise duquel les manuscrits se vendaient au public, avec une commission modique fixée par l'Université, et réduite d'un tiers pour tout livre acheté par un professeur ou écolier de l'Université. Ces libraires louaient aussi quelquefois des livres ou cahiers aux écoliers de l'Université. L'établissement des cabinets de lecture est tout à fait moderne; le premier ouvert à Paris date de 1740.

Alors le luxe des manuscrits était poussé à un degré fabuleux, et ils avaient un prix énorme; on les laissait par testament comme un héritage considérable ; on les vendait par contrat. Au temps de Charles VI et de Charles VII, dit Monstrelet, les livres étaient chose si précieuse qu'on les renfermait dans une cage de fer scellée dans un mur; on passait le bras à travers les barreaux pour tourner les pages.

M. Didot nous permettra de citer une lettre intéressante d'un savant du xve siècle, qui montre jusqu'où allait à cette époque l'amour de la science et des livres.

Ant. Pécatel, de Palerme, vend, en 1455, sa métairie pour acheter un Tite-Live, appartenant à Pogge, Florentin; il écrivait à ce sujet à Alphonse, roi d'Aragon, de Naples et de Sicile, la lettre que voici :

« Sire,

» Vous m'avez mandé de Florence que les œuvres de Tite-Live, écrites en belles lettres, sont à vendre et qu'on en veut six-vingt écus. Je supplie Votre Majesté de me faire apporter cet auteur, que nous avons coutume d'appeler le roy des livres; et je ne manquerai pas d'en envoyer le prix. Mais je désire savoir de votre prudence qui fait mieux de Pogge ou de moi, lui qui pour acheter ma métairie, près de Florence, vend Tite-Live, et moy qui pour l'acheter, écrit de sa main, vends mon fonds. Votre bonté et votre modestie m'ont persuadé de vous faire cette question familière. Portez vous bien et triomphez. »

Les écrivains, libraires (*stationarii*), relieurs, enlumineurs et parcheminiers faisaient partie de l'Université, qui exerçait un droit de contrôle et même de censure sur tous les livres qui passaient par les mains de ces ouvriers.

Nous ne pouvons suivre M. Didot dans tous les détails, un peu confus peut-être, qu'il a accumulés pour bien déterminer la position qu'occupaient les libraires vis-à-vis de l'Université, et les priviléges de celle-ci. Parmi les nombreux règlements portés à cette époque, nous remarquons ces clauses qui sont importantes :

Les libraires de Paris avaient seuls droit de vendre dans tout le royaume. (*Brevet de librairie donné le 8 juin 135.1*)

Aucun libraire ne devait se défaire de son fonds de librairie ni l'aliéner sans le consentement de l'Université. (*Statuts de l'Université*, 6 octobre 1342.)

Les parcheminiers formaient un corps particulier qui avait ses priviléges, mais l'Université s'attribuait sur chaque botte de parchemin un droit de 16 deniers parisis, droit qui remontait à Charlemagne, *le premier roy, fondateur d'icelle*, et que maints arrêts postérieurs avaient confirmé.

Le papier, au contraire, fut toujours franc de tout droit. Charles IX, par son édit d'Arles de novembre 1554, établit un impôt sur le papier, mais, lors de la vérification de l'édit au Parlement, l'Université, jalouse de ses priviléges, défend vigoureusement sa cause.

Comme cette affaire offre un assez piquant intérêt d'actualité, qu'on nous permette d'entrer dans quelques détails.

Montholon pour le recteur de l'Université, de Thou pour les vingt-quatre libraires jurez et autres, escrivains et papetiers, et Versoris pour les maîtres gardes de la marchandise, plaident énergiquement la cause de la franchise du papier, c'est-à-dire de l'indépendance et de l'avenir intellectuel du monde entier.

« Jamais, dit Montholon, le papier blanc et les autres objets indispensables aux études n'ont été soumis aux impôts dans les circonstances les plus critiques; en 1418, par exemple, lors des guerres contre les Anglais qui occupaient une partie du royaume, *quand une contribution fut mise pour la nécessité publique, l'Université fit offre d'y contribuer, mais le roy* (Charles V) *ne le voulut accepter, pour la consequence, et d'abondant fit déclaration d'exemption générale pour toute chose estant à l'usage des escholiers et estudiants.*

Si le prix du papier augmente, *le pauvre escholier qui a un double ou un liard pour avoir une feuille sera contraint de laisser l'étude, et en quoy l'Estat public a intérest, estant le séminaire de vertu par ce moyen suffoqué et éteint....*

De Thou ajoute que la fabrication du papier est pour la France une source de richesse inappréciable : *Les estrangers, mesme ceux d'Espagne, se sont toujours fournis en France, et c'est par le moyen de la papeterie, plus que par autre trafic ou marchandise qui se fasse en France, tiré l'or étranger.*

Après avoir établi combien l'effet qui résulterait de la vérification de cet effet serait désastreux pour l'imprimerie et pour les études, Versoris dit : *Il faudra que les maistres papetiers délaissent leurs manufactures, et on verra en bref les ouvriers passer aux pays étrangers, et cette manufacture tellement délaissée en ce royaume, qu'au lieu que par cidevant on avoit le papier à vil prix et que l'on en vendoit grande quantité aux étrangers, on sera dorénavant contraint d'en acheter bien chèrement d'eux.*

Et supplie la cour très-humblement de faire entendre au roy ces motifs, afin que si la calamité du temps ne se peut passer sans mettre opposition, que ce soit sur un autre endroit, dant le roy puisse tirer plus de profit et ses humbles sujets moins d'oppression.

Le 14 août 1565, le roi, par ses lettres patentes dudit jour, fit défense aux fermiers de lever ledit impôt, sous peine du quadruple et d'emprisonnement.

Et depuis cette époque, le papier, cet indispensable auxiliaire de l'imprimerie, destiné par elle à multiplier les produits du génie et de l'esprit humain, et à les répandre dans toutes les classes de la société, est resté franc et quitte de tout droit.

Un siècle auparavant, l'imprimerie se glissait inaperçue dans Paris.

Le bruit de la découverte de Gutenberg s'était rapidement répandu à l'étranger : en 1469, trois imprimeurs allemands, Martin Krantz, Michel Friburger et Ulric Gering, sont attirés à Paris par le prieur de la Sorbonne, l'Allemand de la Pierre, et le premier ouvrage sorti de leurs presses, établies dans la maison même de Sorbonne, fut un livre intitulé : *Gasparini Pergamensis Epistolæ*, in-4°, sans date, mais bien positivement de 1470.

Ainsi, l'imprimerie date à Paris de 1470 ; et cette ville est la première de France et seulement la dixième de l'Europe qui ait joui de ce bienfait. Celles qui la précèdent, sont : Mayence, Bamberg, Subiaco, Rome, Esfeld, Cologne, Augsbourg, Venise et Milan. Il faudrait y ajouter Erfurth, si l'on pouvait se fier à la note manuscrite qui se trouve sur l'exemplaire des fameuses lettres d'indulgence de Nicolas V, que possédait lord Spencer. Ces lettres sont datées de 1455 ; mais le nom de la personne à qui les indulgences ont été adressées, le quantième et le mot *Erffurdie* sont écrits à la plume.

La même année, les trois imprimeurs donnèrent une édition de Salluste, que l'on peut considérer comme l'édition princeps ; car elle est de la même année que celle donnée par Vindelinus de Spire, à Venise.

Quatre années après, ils obtiennent du roi Louis XI des lettres gratuites de naturalisation. Cette pièce est intéressante pour l'histoire de l'imprimerie (1) ; comme M. Didot, nous en citerons le commencement :

Loys, par la grâce de Dieu, roy de France, sauoir faisons que nous auons receu humble supplication de nos bien amés Michiel Friburgier, Ulric Quering et Martin Granetz, du païs d'Allemaigne, contenant que ils sont venus demourer en nostre royaume puis ancien temps en ca pour lexercice de leurs ars et mestiers de faire liures de plusieurs manières descripturcs en mosle et autrement et de les vendre en ceste notre ville de Paris, où ils demeurent à présent.

. . . . . .

Les mêmes lettres de naturalisation exemptent du droit d'aubaine tous les biens appartenant aux trois imprimeurs.

A la fin de 1478, le nom de Géring paraît seul sur les publications postérieures au mois d'octobre de cette année ; ce qui laisse supposer que ses deux associés moururent ou retournèrent en Allemagne. Il s'associa, en 1494, avec Bertrand de Rembolt, originaire de Strasbourg, et mourut en 1510, léguant à la Sorbonne, au collége de Montagu et aux écoliers pauvres une fortune considérable et glorieusement acquise. La Sorbonne eut pour sa part 8,500 livres d'argent comptant, somme énorme pour le temps.

Le nombre des imprimeurs augmente rapidement à Paris, aussitôt que l'on commence à sentir l'importance de ce nouvel art.

En 1473, Pierre Césaris et Jean Stol ;

En 1474, Aspais Bonhomme et Pierre Caron ;

En 1475, Pasquier Bonhomme ;

En 1480, Antoine Vérard, si célèbre par ses romans de chevalerie. Il meurt en 1513. — Barthélemy Vérard lui succède, et l'on voit encore un troisième imprimeur de ce nom en 1518.

Nommant seulement les Marnef, les Regnault, les Dupré, les Pigouchet, les Lenoir, les Jean Petit, les Josse Bade, les Kerver, etc., qui illustrèrent encore ce premier siècle de l'imprimerie, nous arrivons, en 1502, aux Estienne.

Ici nous citons textuellement :

« En 1502, Henri Estienne, premier du nom, dérogeant à ses titres de noblesse et bravant l'exhérédation paternelle pour se dévouer à la typographie, qui devait l'illustrer par une noblesse plus réelle et plus personnelle, devient le chef de cette illustre famille d'imprimeurs qui portent son nom. Venu de Provence à Paris, vers l'an 1500, les premiers livres qu'il y imprima prouvent qu'il s'était associé avec Henri Wolfgang, et l'on voit par ses publications qu'il affectionnait la philosophie et les sciences naturelles. »

M. Didot, dans une note fort intéressante qu'il donne sur l'origine de la famille des Estienne, explique ainsi l'olivier qui se trouve sur beaucoup de livres imprimés par Henri Estienne :

« Godefroi, père de Henri, premier du nom, avait épousé Laure de » Montolivet. Je pense donc que c'est en souvenir de ce nom et de » l'olivier, blason des armes de la famille de sa mère, que Henri l'a- » dopta comme emblème placé sur tous les livres qu'il imprimait, fai- » sant ainsi revivre les armes de la famille de sa mère, puisque son » père l'avait privé des siennes. »

Nous ne pouvons, malheureusement, suivre M. Didot dans les développements qu'il donne sur cette grande famille. Nous renvoyons le lecteur à son livre, ou bien (et il ne s'en formalisera pas) au beau traité de M. Renouard sur les Estienne.

1502. — Henri Estienne. Il meurt jeune en 1520, laissant 121 ouvrages, la plupart in-fol., tous remarquablement exécutés. Sa veuve se remarie à Simon de Colines, habile imprimeur et graveur en lettres, qui fut probablement l'associé d'Henri Estienne et celui de son fils Robert Estienne.

1524. — Robert Estienne, né en 1583, quitte son beau-père et rentre dans la propriété de l'imprimerie paternelle. En 1527, il épouse Perette Bade, fille de Josse Bade, excellent imprimeur ; ce fut la digne épouse de Robert, et la digne mère d'Henri Estienne, deuxième du nom.

Les ouvrages célèbres sortis des presses de Robert Estienne, sont : la *Bible*, in-fol., avec l'*Index nominum* ;

Le *Dictionarium, sive latinæ linguæ thesaurus*, in-fol., rédigé par lui-même : il en donne, en 1536, une 2e édition en 2 vol. in-fol., et une 3e en 1543, en 3 vol. in-fol. Magnifique et gigantesque travail ! — En 1537, une 2e édition in-fol. de la *Bible* latine, avec annotations et commentaires. — En 1539-1544, la *Bible* en hébreu, 4 vol. in-4°.

En 1550, une magnifique édition du *Nouveau-Testament*, in-fol. On estime qu'il ne donna pas moins de onze éditions complètes de la *Bible* et autant du *Nouveau-Testament*. — En 1551, il est obligé de se réfugier à Genève, pour fuir les persécutions de la Sorbonne et des théologiens. Il y publie plusieurs ouvrages pour sa défense, et, en 1557, sa *Grammaire française*, in-8° ; et il meurt en exil, le 7 septembre 1559, laissant huit enfants.

Écoutons ce qu'en dit Paul Manuce, le digne fils d'Aldus Pius : « J'ai entendu dire à mon père que nul n'avait égalé Robert Estienne par le soin et le zèle qu'il apportait à la correction et à la publication des anciens auteurs. »

Robert Estienne avait eu deux frères, Charles et François, imprimeurs tous deux.

Henri Estienne, deuxième du nom, né en 1532, déjà imprimeur en 1554, réunit en 1559 l'imprimerie de son père Robert Estienne à la sienne. Il meurt à Lyon en 1598. Aussi célèbre comme écrivain que comme imprimeur, il laisse, entr'autres ouvrages, son célèbre traité de la *Conformité du langage français avec le grec*, sa *Précellence du langage français*, son *Apologie pour Hérodote*, son *Thesaurus græcæ linguæ* ; 5 tomes en 4 vol. in-fol., et une grande quantité d'ouvrages, tous pleins de science et de style, d'une philosophie un peu rabelaisienne, mais dont un seul aurait suffi pour faire passer son nom à la postérité.

Cette famille, qui a donné au moins vingt imprimeurs à la France, et dont les chefs ont tant fait pour les lettres, n'est peut-être pas encore éteinte, car M. Didot parle d'un descendant en ligne directe, Antoine Estienne, colonel en retraite, ancien inspecteur de la librairie, mort à Paris en 1826. S'il a laissé un fils, il y a bien peu de noblesse en Europe que l'on puisse comparer à la sienne, car la famille des Estienne remonte au XIIe siècle, et elle s'est vigoureusement retrempée au XVIe.

Pendant que la pléiade des Estienne illustrait la France, d'autres ex-

(1) Ces lettres avaient été publiées, en 1783, par G. de Bure dans l'excellent catalogue de Lavallière, 3e vol., p. 141.

cellents imprimeurs apportaient leur concours modeste, mais dévoué, à ce grand œuvre qu'on appelle la *résurrection des lettres et des arts*, ou encore la *renaissance*.

Galliot Dupré; Geoffroy Tory; Simon de Colines, le digne allié des Estienne; Chrestien Michel (1), un des imprimeurs de Rabelais; Michel Vascosan, beau-frère de Robert Estienne, l'éditeur d'Amyot; Gilles Corrozet, poëte, historien, traducteur; les frères Angeliers; Robert Ballard, le premier imprimeur royal pour la musique, chef d'une famille dans laquelle se perpétuèrent ces fonctions (2); Adrien Turnèbe, le célèbre helléniste; Frédéric Morel, gendre et successeur de Vascosan; Gabriel Buon, l'éditeur de Ronsard; Mamert Patisson, Abel Langelier; Rollin Thierry; Sébastien Cramoisy, etc., sont les principaux de ces hommes modestes et savants qui firent de l'imprimerie française, au XVIe siècle, la première imprimerie du monde. Ils étaient souvent correcteurs, traducteurs, auteurs tout à la fois; presque tous enseignaient leur art à leurs enfants. Aussi voit-on avec respect quelques-uns de ces noms qui reparaissent pendant deux et trois siècles.

Les rois de France avaient, pendant le laps d'années qui s'étend de l'introduction de l'imprimerie à Paris, au XVIIe siècle, rendu de fameux édits en faveur de l'imprimerie et persécuté les imprimeurs; témoin les édits de François Ier en 1533 et 1534, de Henri II en 1551, de Charles IX en 1563 et 1564 : (*Tous libraires qui imprimeront aucun livre, lettres, harangue ou autre écrit en rhythme ou en prose, sans permission du seigneur roy, seront pendus et estranglez*, arrêt du 10 septembre 1563); témoin E. Dolet, Robert Estienne, D. Chrestien Waechel, Geoffroi Vallée, Martin l'Homme, etc.

Nous aimons par dessus tout le XVIe siècle; c'est pour nous le grand siècle de la monarchie française; c'est le siècle de la renaissance, c'est celui de la réforme : on voit la pensée humaine se dégager peu à peu des ténèbres épaisses qui l'ont obscurcie pendant si longtemps.

Eh bien! qui croirait qu'au milieu de ce grand siècle, à travers cette vaste rénovation de toutes choses, sous le règne de ce roi-chevalier qui se fait appeler le *Père des Lettres*, de ce roi qui fait antichambre chez Robert Estienne, peut-être parce que Charles-Quint, son rival, ramasse le pinceau du Titien, qui croirait que l'imprimerie a été à deux doigts d'une ruine complète?

« En 1533, François Ier étant à Lyon, le 7 juin, la société de Sorbonne lui présenta une requête fort pressante au sujet des livres hérétiques; elle y exposa fortement au roi que s'il voulait sauver la religion attaquée, et ébranlée de tous côtés, il était d'une nécessité indispensable d'abolir pour toujours en France, par un édit sévère, l'art de l'imprimerie, qui enfantait chaque jour une infinité de livres qui lui étaient si pernicieux. Ce projet de la Sorbonne fut sur le point d'être réalisé; mais Jean du Bellay, évêque de Paris, et Guillaume Budé parèrent heureusement le coup; ils firent entendre au zélé monarque qu'en conservant un art si précieux, il pourrait efficacement remédier aux abus dont on se plaignait si justement. » (Voy. M. l'abbé Labouderie, *Notice sur la vie et les écrits du p. Colonia*, p. xlvij.)

Si François Ier eût cédé, nul doute que quelques esprits pervers comme Marot, Rabelais, Saint-Gelais, et Dubellay, et Dolet, et les Estienne, et d'autres encore ne l'eussent surnommé le *Démolisseur des Lettres*, mais la faculté de théologie, l'inquisition et la cour de Rome l'auraient canonisé.

(*La suite prochainement.*)

E. D.

(1) Ce fut lui qui fit tirer les *Colloques* d'Érasme à 21,000 exemplaires, nombre inusité pour ce temps.

(2) Cette imprimerie s'est continuée jusqu'à nos jours. M. Vinchon, allié de Mme veuve Ballard, lui a succédé comme imprimeur de la ville de Paris.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Guillaume Tell*.

*** Le *Juif errant* a reparu lundi dernier, et l'affluence était telle que la salle s'est trouvée trop petite pour contenir tous les amateurs. Mercredi et vendredi, le spectacle est resté le même, mais le public s'est renouvelé avec un empressement, véritable pierre de touche des succès. Roger et Massol reparaissaient ensemble dans les deux rôles qu'ils ont créés avec une supériorité si grande. Ils y ont été l'un et l'autre aussi admirables, aussi applaudis que dans les premiers jours. On dirait qu'ils ont gagné en puissance de moyens, soit par le travail, soit par le repos. Mme Tedesco et Mlle La Grua, qui ne nous avaient pas quittés, que nous n'avions jamais cessé d'entendre, ont pris comme un nouvel élan d'inspiration, de verve, et leurs belles voix ont enlevé l'enthousiasme. Plusieurs fois rappelés, pendant le cours de ces trois représentations, ces quatre artistes ont reparu aux applaudissements de tout l'auditoire. Une jeune cantatrice, Mlle Mendez, conquise par l'Opéra sur le Théâtre-Lyrique, s'est essayée au troisième acte dans le petit rôle de la dame d'honneur, chanté d'abord par Mlle Petit-Brière. Comme sa devancière, elle est élève de Mme Damoreau, et possède une voix très-agréable.

*** Après avoir obtenu les plus brillants succès à Madrid, Fanny Cerrito vient d'arriver à Paris. Elle est engagée au théâtre impérial de Vienne.

*** Lablache est parti hier samedi pour Saint-Pétersbourg, où l'appelle un engagement au théâtre Italien.

*** Ferdinand Hiller a résilié son engagement de chef d'orchestre du Théâtre-Italien. L'éminent artiste et compositeur est à Paris en ce moment. Il n'est pas encore certain qu'il retourne en Allemagne.

*** M. Séveste, directeur du Théâtre-Lyrique, vient de confier un poëme en un acte à M. Wekerlin; le libretto est de M. Alboize.

*** On monte, à Lyon, le charmant opéra d'Adolphe Adam, la *Poupée de Nuremberg*. Le principal rôle sera joué et chanté par Mme Cabel.

*** Alexandre Billet, dont nous annoncions l'arrivée dans notre dernier numéro, et qui ne s'est pas fait entendre à Paris depuis le beau concert donné par lui au Théâtre-Italien en 1845, a, depuis ce temps, parcouru l'Europe et confirmé sa brillante réputation. Définitivement fixé à Londres, il s'y est fait une position importante, à laquelle n'ont pas peu contribué ses concerts de musique classique, dont les programmes sont exclusivement composés des œuvres des plus grands maîtres, depuis Sébastien Bach, Haendel, Scarlatti, jusqu'à Mendelssohn. Dans chaque séance, l'artiste exécute trois sonates, quatre fugues, cinq ou six études de différents auteurs, et le public anglais s'est habitué à considérer ces concerts comme des cours pratiques, auxquels il se porte avec un empressement soutenu.

*** Sowinski est de retour à Paris. A son passage à Saintes, il a été invité par Mme la supérieure du couvent de Sainte-Marie-de-la-Providence à se faire entendre sur le piano au concert qui a suivi la distribution des prix. Mgr l'évêque de la Rochelle, entouré d'un nombreux clergé, présidait à cette fête, à laquelle assistaient aussi les autorités de la ville et beaucoup de parents des jeunes personnes. M. Sowinski a d'abord exécuté sa fantaisie sur l'*Enfant prodigue*; ensuite, il a dit avec beaucoup de délicatesse et de verve la *Berceuse* et la *Sicilienne*.

*** Charles Dancla, l'éminent violoniste, et sa sœur, Laure Dancla, la pianiste si distinguée, sont en ce moment à Saint-Sauveur, dans les Pyrénées, et en font les délices par leur double talent.

*** Mme Sontag s'est embarquée dans les derniers jours du mois d'août sur le paquebot à vapeur l'*Arctic* pour New-York. Les artistes qui l'accompagnent dans son voyage en Amérique sont MM. Carl Eckert, pianiste compositeur, et Pezzolini, jeune ténor, qui, pendant la dernière saison, était attaché au théâtre impérial Italien de Saint-Pétersbourg, où il a figuré avec succès à côté de Mario et de Tamberlik.

*** M. Gilardoni, le contrebassiste qui s'est fait une brillante réputation en Italie, vient d'arriver à Paris, où il se propose de passer l'hiver.

*** Ce n'est pas dans un concert que M. Charles John s'est fait entendre à Trouville. Le jeune et habile pianiste n'a joué que devant quelques amis et amateurs, qui se sont trouvés fort heureux d'être admis dans ce cercle exceptionnel.

*** Le concours d'harmonie et de composition pour les musiques d'infanterie et de cavalerie a eu lieu jeudi dernier au Gymnase musical militaire. Les concurrents avaient à composer un *pas redoublé* sur un fragment de mélodie donnée, dont ils devaient trouver les développements, et à écrire ensuite à quatre parties vocales une *basse* et un chant donnés. Voici le résultat de ce concours : — Pour la musique d'infanterie : premier prix, partagé entre MM. Bourdeau, du 17e de ligne et Josneau, du 6e de ligne, élèves de M. F. Bazin; second prix, M. Loustalot, du 11e de ligne, élève de M. F. Bazin; accessit partagé entre M. Sarnette, du 8e léger, élève de M. Vialon, et MM. Leroux, du 38e de ligne, et André, du 3e de ligne, élèves de M. F. Bazin. — Pour la musique de cavalerie : second prix, partagé entre MM. Yung, du 1er lanciers, et Gaudin, du 7e cuirassiers, élèves de M. F. Bazin; accessit, M. Ch. Prévost, du 4e cuirassiers, élève de M. F. Bazin.

*** Au concours d'Abbeville, c'est la musique d'Eu qui a remporté la médaille d'or. Cette musique est patronée et dirigée par un amateur des plus distingués de la ville, M. de Gromard. Elle se compose entièrement d'instruments sortant de la fabrique de M. Sax. Au même concours, le second prix a été adjugé à la musique d'Hesdin, patronée et dirigée par

MM. Houzel et Ricard; elle se compose également en totalité d'instruments du même facteur.

*** Au concours qui a eu lieu à Meaux, le 22 juin dernier, la musique de Trilport, petit village de mille habitants dirigés et patronés par M. le vicomte de Ponton d'Amicourt, a remporté, avec 21 musiciens, la première médaille d'or de la 3e division, dans laquelle elle concourait. Les concurrents étaient deux fois plus nombreux, venaient de villes importantes et comptaient beaucoup d'artistes. Les musiciens de Trilport, au contraire, étaient tous de simples villageois, mais munis, en totalité, d'instruments de la manufacture d'Ad. Sax.

*** Une mort subite vient d'enlever un homme dont le nom n'a pas été sans retentissement dans le journalisme et les théâtres. M. Anténo Joly avait créé un journal littéraire qu'il dirigea longtemps, le *Vert-Vert*. Il fonda aussi le théâtre Beaumarchais et le théâtre de la Renaissance, où fut représentée l'*Eau merveilleuse*, de Grisar, et où Carlotta Grisi commença sa réputation. Malgré une surdité complète, M. Anténo Joly n'avait pas renoncé à la vie active, et n'avait rien perdu de son caractère aimable et facile.

*** Mlle Louise Noblet, qui fut longtemps première danseuse à l'Opéra, vient de mourir aux Thernes, après une longue et douloureuse maladie. Elle était sœur de Mme Alexis Dupond et de Mlle Noblet du Théâtre-Français. Elle eut cet honneur, unique pour une danseuse, d'inspirer l'idée d'un grand opéra et d'y créer le principal rôle, celui de Fenella dans la *Muette de Portici*.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Strasbourg* 5 septembre. — Les *Mousquetaires de la Reine* et *Giralda* ont brillamment inauguré la réouverture théâtrale. Montaubry, le jeune ténor, et sa charmante femme (Caroline Prévost) s'y sont distingués dans les principaux rôles. Mlle Elisa Marchand a aussi fort bien réussi dans celui de Berthe de Simiane et dans le *Chalet*.

*** *La Rochelle*, 6 septembre. — Pendant la saison de bains de mer, les bals, soirées et concerts se sont succédé sans interrpution. Deux artistes aimés du public bordelais ont ouvert la marche, MM. Sarreau et Ferrières; le premier, chanteur d'une voix peu étendue, mais sympathique; le second, violoncelliste, premier prix du Conservatoire. Puis est venu le concert de Mlle Joséphine Martin, qui a exécuté avec une perfection merveilleuse la *Danse syriaque*, la *Tarentelle*, l'*Elan du cœur* et la *Kermesse*. Dans ce concert, notre compatriote, le jeune Sauvaget, élève de Franchomme, a préludé à celui qu'il devait donner bientôt avec le concours de la Société philharmonique.

*** *Lons-le-Saunier*, 8 septembre. — Un magnifique concert a été donné, le 5 de ce mois, chez M. de Grimaldi, président du Conseil général. La partie vocale était confiée à MM. Gueymard, Morelli, Protet, Malézieux et Mme Laborde; la partie instrumentale, à MM. Ropicquet et Dietsch. Gueymard et Morelli ont dit avec un effet entraînant les duos de *Belisario* et de *Guillaume Tell*: M. Protet, l'un des bons élèves de Boldogni, a fort bien chanté un air de *Charles VI*, et Mme Laborde a littéralement ébloui l'auditoire avec l'air du *Barbier* et les variations de Rode.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 30 août. — Le festival qui aura lieu dans cette ville aux fêtes de septembre sera remarquable par le grand nombre d'artistes qui y prendront part. Cinquante-six Sociétés philharmoniques de Belgique, de France, d'Allemagne, de Suisse et de Hollande ont promis d'y concourir: elles fourniront au moins trois mille chanteurs. Une commission spéciale a été nommée pour organiser ce festival, qui, selon toutes les apparences, fera époque dans les annales de la musique.

*** *Berlin*. — Roger s'est mis en route pour Paris immédiatement après la représentation à son bénéfice. Mlle Wagner lui avait promis son concours pour cette représentation, ce qui aurait permis d'offrir autre chose au public que la *Dame Blanche*, qui avait déjà été jouée neuf fois; mais la jeune cantatrice, ou plutôt son père, a renouvelé la manœuvre qu'il avait déjà pratiquée à Londres. Il a écrit une lettre pour excuser tant bien que mal l'absence de sa fille. Roger, dans l'intérêt du public, a fait parvenir à M. Wagner une réponse dans laquelle il lui explique la valeur de cette expression: *tenir parole*. Néanmoins, la recette s'est élevée à environ 1,300 thalers; frais déduits, il serait resté mille écus au bénéficiaire; si Roger, toujours galant et généreux, n'avait offert, comme souvenir, des présents de prix aux chanteurs et aux cantatrices, ainsi qu'aux premières danseuses qui lui avaient prêté le concours de leur talent. Les gens de service et les employés subalternes ont également reçu des marques de sa munificence. Un joli bracelet, estimé 20 frédérics d'or, avait été destiné à Mlle Wagner. Si Roger doit nous revenir l'année prochaine, le public est en droit d'exiger que l'on s'y prenne à temps pour qu'il y ait une cantatrice qui puisse le seconder.

*** *Vienne*. — Ander vient de contracter un engagement à vie au théâtre de la Cour; il a 12,000 florins par an (30,000 fr.), trois mois de congé et une pension de 2,000 florins.

*** *Munich*. — L'ex-chanteur Brizzi, âgé aujourd'hui de 81 ans, qui habite depuis longtemps notre capitale, avait reçu de l'empereur Napoléon une pension viagère, qui ne lui fut payée ni par la Restauration ni par Louis Philippe. Brizzi a fait valoir ses titres auprès du Prince-Président, et la pension lui a été rendue.

*** *New-York*. — Pendant les grandes chaleurs notre monde élégant jouit de la belle saison à Saratoga, Newport, Cape Mai, Lake-George, et à la chute du Niagara. La plupart des artistes de quelque importance vont également aux eaux pendant les vacances. L'Alboni a encore réussi à faire naître un engouement populaire. Après elle, peu de prime donne pourront spéculer avec un succès extraordinaire sur les bourses et sur les cœurs des Américains. Pour le moment il n'y a guère que Mme Sontag ou la comtesse Rossi, comme on l'appelle de préférence dans ce pays-ci. C'est avec une conviction profonde que je prédis à cette artiste qu'elle aura encore plus de succès et qu'elle fera des récoltes plus abondantes que Jenny Lind. Cela vous paraîtra incroyable, et pourtant c'est la vérité. C'est parce qu'elle n'est pas seulement une virtuose du premier rang, mais qu'elle est comtesse par dessus le marché, qu'Henriette Sontag aura pour elle les sympathies de notre aristocratie républicaine. Si Mme Sontag chante un air dans les cercles de la haute volée, cela lui vaudra autant que si Barnum faisait vendre ses cartes d'entrée aux enchères publiques. De plus, les journaux français, allemands et anglais ont rendu le nom de Mme Sontag populaire. — Nos innombrables théâtres ne font pas de mauvaises affaires, et qui plus est, ils n'ont pas fermé pendant les chaleurs. Au musée américain du fondateur de la spéculation en matière de beaux-arts, M. Barnum, on donne avec un grand succès la *Somnambula*, en anglais. Le Broadway-Theater a de nouveau recours à son *Docteur Faust*, misérable rhapsodie anglaise. La machinerie de ce théâtre est merveilleuse. Les deux théâtres populaires Bowerg et Chatham continuent à exploiter le genre naïf qui est leur spécialité. Pikle-House, le plus beau et le plus frais parmi les théâtres de New-York, est occupé en ce moment par une Société d'Opéra français, qui, avec Mme Fleury Jolly et M. Menchaud, surpasse de beaucoup Mme Thillon et M. Hudson, qui l'avaient précédée. M. Thorne a pris la direction de Ashton Place-House, et a l'intention d'engager en même temps une troupe française, une troupe anglaise et une troupe allemande. M. Thorne, qui a fait trois fortunes en deux ans à San-Francisco, paraît être impatient de marcher par un triple chemin à sa ruine. Ole Bule réussit; cet artiste sait faire vibrer les cordes sensibles de nos Yankee; sa *virtuosité* s'empare de l'Américain, qui, dans le fond, a peu de connaissances musicales; et quand Ole-Bule se penche sur son violon, qu'il approche l'oreille le plus qu'il peut de la chanterelle, pour aspirer au moins lui-même quelques-uns des sons qui depuis longtemps sont devenus imperceptibles pour l'auditoire, celui-ci éclate en applaudissements et en cris de joie.

— On demande pour la saison du carnaval et du carême, au grand théâtre de Trieste, une première danseuse française qui ait fait sa réputation et obtenu des succès sur les principaux théâtres de Milan, de Venise, de Turin, de Naples, de Rome, de Vienne, de Paris, de Londres ou de Saint-Pétersbourg. La direction du théâtre invite les correspondants à lui adresser des propositions.

Le gérant: ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE CHEZ Mme BOIELDIEU,
Passage Choiseul, 34:

H. ROSELLEN. Op. 137. Fantaisie sur le *Tre Nozze*.	9 »
C. SCHUBERT. Op. 162. Echos du Rhin, valse pour piano	6 »
LES MÊMES A QUATRE MAINS	7 50

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU.

QUINTETTE
POUR
Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson,
COMPOSÉ PAR
GEORGES ONSLOW
Membre de l'Institut de France.
Op. 81. — Prix: 18 fr.

POUR PARAITRE LE 15 SEPTEMBRE:
Nouveau Duo pour Piano et Violon
PAR
CHARLES DE BÉRIOT
SUR DES MOTIFS HONGROIS ET STYRIENS.
Op. 81. — Prix: 10 fr.

PARIS. - IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 38. | 19 Septembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Decrue Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street.
St.-Pétersbourg. Bellard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Les Soirées de l'orchestre, par **Hector Berlioz.** — Bibliographie, Essai sur la typographie, d'Ambroise-Firmin Didot (3e et dernier article). — Notes historiques sur les concerts donnés par l'Association des artistes-musiciens à Vienne — *Elie*, de Mendelssohn, par **Léon Kreutzer.** — Revue critique, Czerny, Doehler, Théodore Gouvy. — Les Chantres des bois, de Richard Mulder, par **Henri Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE.

Berlioz va publier un volume intitulé : *Les Soirées de l'orchestre*, dans lequel, sous une forme tantôt sérieuse, tantôt comique ou romanesque, des questions importantes pour l'art musical sont traitées.

Ainsi qu'il l'indique dans le prologue, son livre contient des soirées *littéraires*, et d'autres qui ne le sont pas. Quand on joue au théâtre *un opéra français très-plat*, ou *un opéra italien très, etc.*, ou encore *un opéra allemand, etc.*,— car l'auteur n'a point de préjugés, il indique le mauvais partout où il le trouve, — les trois quarts de l'orchestre s'abstenant alors d'exécuter leur partie, l'un des musiciens fait un conte joyeux, un autre lit tout haut un roman, celui-ci une nouvelle sentimentale, celui-là fait la biographie d'un grand compositeur; ou bien, pour répondre aux questions des artistes de cet *orchestre etranger*, l'auteur, qui est fort de leurs amis, trace le tableau des mœurs musicales de Paris et de Londres; puis, les musiciens jugent et condamnent sa critique; et ce sont, ensuite, des discussions d'une verve fort originale.

Mais si l'on joue dans ce théâtre, que Berlioz place dans *une ville civilisée* qu'il ne nomme pas, un chef-d'œuvre de quelque grand compositeur, mort ou vivant, alors il n'y a ni lecture, ni récit, ni discussions à l'orchestre ; personne n'y parle ; chacun des musiciens fait sa tâche avec zèle et respect : c'est une soirée perdue.

Ce mélange d'enthousiasme impétueux pour les grandes choses de l'art musical, d'*humour* souvent sarcastique, et de petits romans pleins d'un poétique intérêt, donnent à ce volume une physionomie particulière qui doit en assurer le succès.

Nous croyons être agréables aux lecteurs de la *Gazette musicale* en leur donnant, par des extraits des diverses parties de ce livre (en ce moment sous presse, chez Michel Lévy), une idée du plan de l'auteur et de la manière piquante dont il l'a exécuté.

PROLOGUE.

Il y a dans le nord de l'Europe un théâtre lyrique où il est d'usage que les musiciens, dont plusieurs sont gens d'esprit, se livrent à la lecture et même à des causeries plus ou moins littéraires et musicales pendant l'exécution de tous les opéras médiocres. C'est dire assez qu'ils lisent et causent beaucoup. Sur tous les pupitres, à côté du cahier de musique, se trouve, en conséquence, un livre tel quel. De sorte que le musicien qui paraît le plus absorbé dans la contemplation de sa partie, le plus occupé à compter ses pauses, à suivre de l'œil sa réplique, est fort souvent acquis tout entier aux merveilleuses scènes de Balzac, aux charmants tableaux de mœurs de Dickens, et même à l'étude de quelque science. J'en sais un qui, pendant les quinze premières représentations d'un opéra célèbre, a lu, relu, médité et compris les trois volumes du *Cosmos* de Humboldt ; un autre qui, durant le long succès d'un sot ouvrage, très-obscur aujourd'hui, est parvenu à apprendre l'anglais, et un autre encore qui, doué d'une mémoire exceptionnelle, a raconté à ses voisins plus de dix volumes de contes, nouvelles, anecdotes et gaillardises.

Un seul des membres de cet orchestre ne se permet aucune distraction. Tout à son affaire, actif, infatigable, les yeux fixés sur ses notes, le bras toujours en mouvement, il se croirait déshonoré s'il venait à omettre une croche ou à mériter un reproche sur sa qualité de son. A la fin de chaque acte, rouge, suant, exténué, il respire à peine ; et pourtant il n'ose profiter des instants que lui laisse la suspension des hostilités musicales pour aller boire un verre de bière au café voisin. La crainte de manquer, en s'attardant, les premières mesures de l'acte suivant, suffit pour le clouer à son poste. Touché de son zèle, le directeur du théâtre auquel il appartient lui envoya un jour six bouteilles de vin à *titre d'encouragement*. L'artiste, qui a la conscience de sa *valeur*, loin de recevoir ce présent avec gratitude, le renvoya superbement au directeur avec ces mots : « Je n'ai pas besoin d'encouragement ! » On devine que je veux parler du joueur de grosse caisse.

Ses confrères, au contraire, ne font guère trève à leurs lectures, récits, discussions et causeries, qu'en faveur des grands chefs-d'œuvre, ou quand, dans les opéras ordinaires, le compositeur leur a confié une partie principale et dominante ; auquel cas leur distraction volontaire serait trop aisément remarquée et les compromettrait. Mais alors encore, l'orchestre ne se trouvant jamais mis en évidence tout entier, il s'ensuit que si la conversation et les études littéraires languissent d'une part, elles se raniment de l'autre, et que les beaux parleurs du côté gauche reprennent la parole quand ceux du côté droit reprennent leurs instruments.

Mon assiduité à fréquenter en amateur ce club d'instrumentistes pendant le séjour que je fais annuellement dans la ville où il est institué, m'a permis d'y entendre narrer un assez bon nombre d'anecdotes et de petits romans; j'y ai même souvent, je l'avoue, rendu leur politesse aux conteurs en faisant quelque récit ou lecture à mon tour. Or, le musicien d'orchestre est naturellement rabâcheur, et quand il a intéressé ou fait rire une fois son auditoire par un bon mot ou une historiette quelconque, fût-ce le 25 décembre, on peut être bien sûr que, pour recher-

cher un nouveau succès par le même moyen, il n'attendra pas la fin de l'année. De sorte, qu'à force d'écouter ces jolies choses, elles ont fini par m'obséder presque autant que les plates partitions auxquelles on les faisait servir d'accompagnement; et je me décide à les écrire, à les publier même, ornées des dialogues épisodiques des auditeurs et des narrateurs, afin d'en donner un exemplaire à chacun d'eux et qu'on n'en parle plus.

Il est entendu que le joueur de grosse caisse seul n'aura point part à mes largesses bibliographiques. Un homme aussi laborieux et aussi fort dédaigne les exercices d'esprit.

Personnages du dialogue.

LE CHEF D'ORCHESTRE.
CORSINO, premier violon, compositeur.
SIEDLER, chef des seconds violons.
DIMSKI, première contrebasse.
TURUTH, seconde flûte.
KLEINER aîné, timbalier.
KLEINER jeune, premier violoncelle.
DERVINCK, premier hautbois.
WINTER, second basson.
BACON, alto. (Ne descend pas de celui qui inventa la poudre.)
MORAN, premier cor.
SCHMIDT, troisième cor.
CARLO, garçon d'orchestre.
UN MONSIEUR, habitué des stalles du parquet,
L'AUTEUR.

DEUXIÈME SOIRÉE.

Exécution d'un oratorio. — Le sommeil des justes.

Il y a concert au théâtre.

Le programme se compose exclusivement d'un immense oratorio, que le public vient entendre par devoir religieux, qu'il écoute avec un silence religieux, que les artistes subissent avec un courage religieux, et qui produit sur tous un ennui froid, noir et pesant comme les murailles d'une église protestante.

Le malheureux joueur de grosse caisse, qui n'a rien à faire là-dedans, s'agite avec inquiétude dans son coin. Il est le seul aussi qui ose parler avec irrévérence de cette musique, écrite, selon lui, par un pauvre compositeur, assez étranger aux lois de l'orchestration pour ne pas employer le roi des instruments, la grosse caisse.

Je me trouve à côté d'un alto; celui-ci fait assez bonne contenance pendant la première heure. Après quelques minutes de la seconde, toutefois, son archet n'attaque plus que mollement les cordes, puis l'archet tombe... et je sens un poids inaccoutumé sur mon épaule gauche. C'est celui de la tête du martyr qui s'y repose sans s'en douter. Je m'approche, pour lui fournir un point d'appui plus solide et plus commode. Il s'endort profondément. Les pieux auditeurs, voisins de l'orchestre, jettent sur nous des regards indignés. Grand scandale!... Je persiste à le prolonger en servant d'oreiller au dormeur. Les musiciens rient. « Nous allons sommeiller aussi, me dit Moran, si vous ne nous tenez éveillés de quelque façon. Voyons, un épisode de votre dernier voyage en Allemagne! C'est un pays que nous aimons, bien que ce terrible oratorio vienne de là. Il doit vous y être arrivé plus d'une aventure originale. Parlez, parlez vite; les bras de Morphée s'ouvrent déjà pour nous recevoir. — Je suis chargé ce soir, à ce qu'il paraît, de tenir les uns endormis et les autres éveillés? Je me dévouerai donc s'il le faut; mais quand vous répéterez l'histoire que je m'en vais vous dire, histoire peut-être un peu décolletée par-ci par-là, ne dites pas de qui vous l'avez apprise; cela achèverait de me perdre dans l'esprit des saintes personnes dont les yeux de hibou me fusillent en ce moment. — Soyez tranquille, répond Corsino; je dirai qu'elle est de moi.»

Ici l'auteur raconte aux musiciens l'histoire du Harpiste ambulant, que nous ne pouvons reproduire, et après laquelle il continue ainsi son récit de la deuxième soirée :

« Silence!... Les ronflements de mon alto et ceux du joueur de grosse caisse, qui a fini par suivre son exemple, se distinguent au travers des savants contrepoints de l'oratorio.

» De temps en temps aussi, le bruit des feuillets tournés simultanément par les fidèles lisant le sacré livret, jette une agréable diversité sur l'effet un peu monotone des voix et des instruments. — Quoi, c'est déjà fini? me dit le premier trombone. — Vous êtes bien honnête! Ce sont les mérites de l'oratorio qui me valent ce compliment. Mais j'ai réellement fini. Mes histoires ne sont pas comme cette fugue, qui durera, je le crains, jusqu'au jugement dernier. Pousse, bourreau! va toujours! C'est cela, retourne ton thème maintenant! On peut bien dire de lui ce que madame Jourdain dit de son mari : « Aussi sot par derrière que par devant! » Patience, dit le trombone, il n'y a plus que six grands airs et huit petites fugues. — Que devenir! — Il faut être juste, c'est irrésistible. Dormons tous! — Tous? Oh non, cela ne serait pas prudent. Imitons les marins; laissons au moins quelques hommes *de quart*. Nous les relèverons dans deux heures. » On désigne trois contrebassistes pour faire le premier quart, et le reste de l'orchestre s'endort comme un seul homme.

Quant à moi, je dépose doucement mon alto, qui a l'air d'avoir respiré un flacon de chloroforme, sur l'épaule du garçon d'orchestre, et je m'esquive. Il pleut à verse; j'entends le bruit des gouttières; je cours m'enivrer de cette rafraîchissante harmonie.

H. BERLIOZ.

Le numéro prochain contiendra le fragment intitulé : DE VIRIS ILLUSTRIBUS URBIS ROMÆ, *et le vocabulaire de la langue romaine.*

BIBLIOGRAPHIE.

ESSAI SUR LA TYPOGRAPHIE,

PAR AMBROISE FIRMIN-DIDOT,

Paris, 1851. — 1 vol. in-8°.

(3e et dernier article) (1).

Le XVIIIe siècle ne nous offre que bien peu de noms à mettre à côté de ces noms illustres que l'on rencontre si souvent dans le siècle précédent : les Denys Thierry, les Louis Billaine, les Claude Barbin, les Sébastien Cramoisy, etc., éditeurs de Corneille, de Molière, de Racine et de La Fontaine, sont plus célèbres pour avoir été les imprimeurs privilégiés de ces grands hommes, que pour l'exécution typographique de leurs impressions. Cependant, Sébastien Cramoisy, reçu libraire en 1602, fut justement honoré pour son savoir, sa probité et ses talents; il fut syndic de sa communauté, échevin de la ville de Paris, grand-juge, consul, administrateur des hospices; enfin il est le premier auquel fut confiée, par le cardinal de Richelieu, la direction de l'Imprimerie royale, établie au Louvre en 1640, et après sa mort, arrivée en 1669, cet emploi fut donné à sa veuve.

Antoine Vitré, nommé imprimeur du roi en langues orientales (1630), acquis une grande réputation par ses éditions en caractères orientaux : sa *Polyglotte* (2), 9 vol. gr. in-f°, est un des chefs-d'œuvre de l'imprimerie parisienne.

Nous ne devons pas laisser passer l'année 1631 sans saluer la naissance de la presse périodique : Louis XIII, par une charte, donne la direction et le privilége de la *Gazette de France* (petit in-4°) à son médecin Théophraste Renaudot, qui, pour amuser ses malades, avait amassé de tous côtés des nouvelles, ce qui l'avait mis en grande mode. Ce fut le premier journal de tout le royaume; en 1731, il n'en existait encore que quatre, dont trois littéraires : la *Gazette de France*, le *Journal des Savants*, le *Mercure* et les *Mémoire des Trévoux*. Aujourd'hui les unités ont été remplacées par des centaines.

(1) Voir les nos 34 et 37.

(2) Dite du président Le Jay, parce que ce magistrat, après avoir sacrifié toute sa fortune à ce grand ouvrage, se fit prêtre et fut nommé plus tard conseiller d'Etat par Louis XIV.

Louis Billaine, dont le père et l'oncle étaient libraires dès 1614, fut reçu imprimeur libraire en 1652, sa librairie fut la plus importante du temps. Il publia, en 1678; le *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, de du Cange ; 3 vol. in-f°. — Les épreuves de ce grand ouvrage, dont l'immense mérite et la belle exécution typographique font honneur à la France, furent corrigées par J. Spon, le célèbre voyageur, et ensuite par le P. Colonia, jésuite non moins célèbre.

Le nom de Didot, qui doit tant briller dans le siècle suivant, apparaît pour la première fois en 1698.

Pourquoi les hommes illustres du siècle de Louis XIV, puisqu'on est convenu d'appeler ainsi les soixante dernières années du XVIIe siècle, pourquoi ces hommes qui ont tant fait pour la gloire de la France, n'ont-ils pu trouver un seul imprimeur digne d'attacher son nom à leurs œuvres impérissables? Pourquoi ces hommes, Corneille et Molière par exemple, sont-ils obligés de courir sans cesse d'imprimeur en imprimeur, et souvent de faire vendre leurs pièces de théâtre chez tel ou tel pour leur propre compte? Voyez Molière : sa première pièce est imprimée par Claude Barbin et Gabriel Quinet ; puis viennent Jean Ribou, Charles de Sercy, Guillaume de Luyne, Louis et Claude Billaine, Robert Ballard, Nicolas Le Gras, Pierre le Monnier, Pierre Prouvé et Denys Thierry enfin, l'un des imprimeurs, avec Claude Barbin, de l'édition originale collective de ses œuvres, donnée en 1674? Que de temps précieux perdu par Molière dans toutes ces courses à l'imprimeur! Que de soucis, que de fatigues, que de fastidieux embarras un homme comme Henri Estienne, comme Pierre Didot, ne lui aurait-il pas épargnés?

Pendant la première partie du XVIIIe nous voyons apparaître quelques noms destinés à la célébrité.

Jean Anisson et son fils Laurent, tous deux directeurs de l'Imprimerie royale, le premier en 1701, le second en 1723. C'est un de leur descendant, M. Anisson-Duperron (1), qui, le 23 août 1792, porta plainte à l'Assemblée nationale de l'enlèvement fait par Marat, au nom de la commune de Paris, de quatre presses avec les accessoires nécessaires pour l'impression de ses pamphlets révolutionnaires. Marat n'en resta pas moins détenteur des presses, et plus tard fit monter Anisson-Duperron sur l'échafaud (2).

Joseph Barbou, qui vient s'établir libraire à Paris en 1704.

L'origine de cette famille remonte au milieu du XVIe siècle. Jean Barbou, imprimeur à Lyon, s'était fait remarquer par plusieurs éditions, et particulièrement par celle des *Œuvres de Marot*, 1539, petit in-8°. L'homme le plus considérable de cette nombreuse famille d'imprimeur fut Joseph-Gérard Barbou, neveu de Joseph, reçu imprimeur à Paris en 1750. C'est en 1754 que paraît le premier volume de la charmante collection des auteurs latins imprimée par lui. Cette collection forme 71 volumes in-12.

Coutellier (Antoine-Urbain), reçu libraire en 1712. Son fils, portant le même nom, le fut en 1741. Secrétaire de la Fillon, romancier, éditeur, il est connu par sa jolie édition des classiques latins, et de quelques anciens romans qu'il fit imprimer à Paris. — Il meurt en 1763.

Avant d'arriver aux Didot, citons encore quelques noms recommandables et qui, pour la plupart, se sont perpétués jusqu'à nous.

Marie-Joseph Barrois, reçu libraire en 1734.

Tillard (Nicolas-Martin), bibliographe distingué. 1744.

Debure (Guillaume-François). 1753 (3). C'est l'auteur de la *Bibliographie instructive* ou *Traité des livres rares et singuliers*, 7 volumes in-8°, 1763.

Panckoucke (Charles-Joseph), fils d'un libraire de Lille, libraire à Paris en 1762. Imprimeur en 1774.

Delalain (Nicolas-Augustin), 1764.

(1) Aussi directeur de l'Imprimerie nationale.

(2) C'est son fils, M. Anisson-Duperron, ancien régisseur de l'Imprime nationale en 1815, ancien pair de France, qui vient de mourir ces jours derniers dans un âge avancé.

(3) En 1660, nous trouvons déjà un Dubure (Nicolas), libraire à Paris.

Fournier jeune, 1766, auteur du *Manuel typographique*, 2 volumes in-12 imprimés chez Barbou.

Nyon (Marie-Jean-Luc), savant bibliographe. 1787.

Crapelet (Charles). 1789.

Momoro, gendre de Fournier jeune. 1792. Son nom acquit une certaine célébrité pendant la révolution. Il périt sur l'échafaud en 1794.

L'imprimerie est tout à fait à la mode, pendant ce XVIIIe siècle, à la cour, chez les princes et chez les grands.

Caron de Beaumarchais se fait imprimeur à Kehl ; M. de Boisgelin, un archevêque d'Aix, fait imprimer chez lui quelques petites pièces de poésies légères, beaucoup trop légères; Horace Walpole a son imprimerie à Strawberry-Hill, où il corrige les épreuves de son ami, le vieux président Hénault; et tant d'autres qui impriment ou font imprimer à *cent lieues de la Bastille* et aux risques de 3,000 livres d'amende qui menacent tout individu, quel qu'il soit, possesseur d'une presse particulière.

D'un autre côté, les princes ne dédaignaient pas de consacrer quelques soins à cet art.

Le régent fait imprimer à ses frais et surveille lui-même quelques éditions restées célèbres, entre autres celle de *Daphnis et Chloé* (trad. d'Amyot).

Le duc de Bourgogne a son imprimerie à Versailles.

Louis XV imprime lui-même à Paris un ouvrage qui porte ce titre : *Cours des principaux fleuves et rivières de l'Europe*, composé et imprimé par Louis XV, roi de France et de Navarre, en 1718; Paris, dans l'imprimerie du cabinet de Sa Majesté, dirigée par J. Colombat; 1718, in-8°.

Louis XVI et ses frères ont les mêmes goûts : la collection *ad usum Delphini*, confiée par le roi aux presses de Didot l'aîné, et qui forme un choix d'ouvrages d'une admirable exécution : la *Gerusalemme liberata*, de Monsieur (Louis XVIII) ; enfin, la charmante collection du comte d'Artois, en font foi.

Pendant que nous parlons des rois de France, n'oublions pas Mme de Pompadour, qui se donne une petite imprimerie dans son appartement, *au Nord*, et y fait imprimer la *Rodogune*, de Corneille, précédée d'une estampe de Boucher, gravée par les blanches mains de la favorite. Ce volume in-4°, tiré seulement à vingt exemplaires, est un de ces bijoux qu'un amateur ne saurait trop payer.

En 1723 parut le règlement pour la librairie et l'imprimerie de Paris, arrêté en conseil du roi le 28 février 1723.

Cet important document, rédigé avec un soin extrême par le chancelier d'Aguesseau, est cité en grande partie par M. Didot. Comme cela ne doit intéresser que médiocrement le plus grand nombre de nos lecteurs, nous passons outre.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, le nom de Didot se rencontre pour la première fois dans les annales de la librairie en 1698. Marie-Anne Didot, fille de Denys Didot, marchand de Paris, et femme de Jean-Luc Nyon, est reçue libraire.

François Didot, son frère, libraire en 1713, est nommé imprimeur seulement en 1754. Intime ami de l'abbé Prévost, il publia tous ses ouvrages, et ce fut dans la maison de Saint-Firmin que ce pauvre abbé vint mourir des suites d'une autopsie prématurée. L'abbé de Bernis avait été employé chez lui comme correcteur à sa sortie du séminaire: c'était, en quelque sorte, un moyen pour certains jeunes gens avides de savoir, de perfectionner leur éducation.

François Ambroise Didot, fils du précédent, fut reçu imprimeur en 1753 ; ses éditions seront toujours et à juste titre renommées. La collection des classiques français imprimés pour l'éducation du Dauphin, et la collection dite d'Artois suffiraient largement pour établir la réputation d'un imprimeur. Nous avons sous les yeux son admirable Bible latine de 1785 en 2 vol. in-4°. Il est impossible de rencontrer un monument typographique plus complet : luxe d'impression et de papier, élégance des caractères, admirable exécution, en un mot, tout s'y trouve réuni au même degré. C'était par ses conseils que Johannot,

d'Annonay, avait imité en 1780 le papier vélin employé par Baskerville pour sa belle édition du *Virgile*, in-4°; et depuis cet essai, l'imprimerie des Didot eut à sa disposition du papier égal, sinon supérieur à celui des célèbres typographes anglais.

En 1790, Benjamin Franklin, l'ouvrier imprimeur, vint visiter son imprimerie et lui confia son petit-fils. Ce sont là de ces souvenirs qu'il est bon de consigner, parce qu'ils n'intéressent pas seulement une famille, ils appartiennent à l'histoire d'un pays.

Pierre-François Didot, second fils de François, fut reçu libraire la même année que son frère, en 1753. Il est le fondateur de la papeterie d'Essonne, et sa fille épousa Bernardin de Saint-Pierre. Plusieurs de ses fils rendent d'éminents services à la typographie, par les perfectionnements et les découvertes dont ils l'enrichissent.

Pierre Didot, fils aîné d'Ambroise, est nommé libraire en 1785, et imprimeur en 1789; il succède à son père cette même année. En 1798, il présente à l'Exposition des produits de l'industrie sa grande édition du *Virgile*, gr. in-fol., sur papier vélin, enrichie de gravures d'après Gérard et Girodet, imprimée avec des caractères neufs gravés et fondus par son frère Firmin.

Ce *Virgile*, l'*Horace* de 1799, le *Racine* de 1801, sont des livres qui n'ont jamais été surpassés. « La correction de *Virgile* est telle, dit Le-» pelletier, que malgré les plus minutieuses recherches, on ne trouva » à reprendre qu'un J dont le point s'était détaché à la pression. »

Pour honorer l'imprimerie dans la personne de Pierre Didot, le gouvernement fait placer ses presses au Louvre, en 1798. C'est de là que sortent les belles éditions dites du Louvre.

Firmin Didot, frère du précédent, succède à son père pour la fonderie, en 1789. Inventeur du stéréotypage, imprimeur du roi, plusieurs fois député, il termine en 1836 sa glorieuse carrière.

En 1819, M. Ambroise-Firmin Didot, notre auteur, et son frère, Hyacinthe Firmin, qui, depuis longtemps, secondaient leur père Firmin Didot, deviennent ses associés pour la gravure et la fonderie en caractères, l'imprimerie, la librairie et la papeterie. Ils obtiennent des médailles d'or en 1819, 1823, 1827, 1834 et 1839. L'aîné des deux frères ayant été nommé membre du jury de l'Exposition, leur établissement se trouve hors de concours en 1844 et 1849.

Les poinçons dont les frappes avaient servi à l'édition de *Virgile* et de l'*Horace*, améliorés par M. Ambroise-Firmin Didot, furent déclarés atteindre le *nec plus ultra* de la perfection par les membres du jury de l'Exposition de Londres, en 1851. M. Didot avait été chargé de présenter le rapport du jury de cette grande manifestation industrielle.

S'il nous était permis de développer ce qui ne peut être ici qu'une analyse, nous devrions consacrer un long article à la série innombrable de perfectionnements ingénieux, de découvertes précieuses, qui ont permis aux membres de la famille Didot, depuis 1713 jusqu'à nos jours, de porter la typographie à sa perfection et les ont placés au niveau des Estienne, au-dessus des Alde.

Cette partie du travail de M. Didot, où il rend compte, avec modestie, des efforts qu'ont fait ses ancêtres et lui-même pour arriver à cet éclatant résultat, est fort intéressante pour tous ceux qui ont quelques notions pratiques de cet art.

Il nous reste encore quelques mots à dire sur l'état de l'imprimerie dans ces derniers temps : nous ne pouvons oublier les noms de Panckoucke fils, imprimeur, depuis 1814, des frères Renouard, imprimeurs et libraires, dignes fils de l'auteur des annales, des Alde et des Estienne; de M. Hachette, imprimeur et libraire de l'Université, de M. Paul Dupont, l'inventeur de la litho-typographie, etc.

Un mot aussi, puisque notre travail est accueilli dans les colonnes d'un journal de musique, sur M. Duverger.

En 1834, M. Duverger, imprimeur à Paris, expose les résultats de son nouveau système pour exécuter typographiquement la musique. Le procédé consiste à mouler dans le plâtre les pages composées en caractères mobiles, qui ne contiennent que les notes et les portées. Le tracé des lignes est fait ensuite dans ce moule en plâtre par un procédé mécanique, en sorte que le cliché que l'on retire du moule ainsi complété donne à la fois, réunies, les notes, les portées et les lignes exemptes de la brisure qui se fait toujours remarquer dans la musique exécutée par les anciens procédés.

En 1844, il obtient la médaille d'or pour le succès de cette découverte et pour de nouvelles cartes géographiques exécutées d'après un procédé de son invention.

L'histoire de l'imprimerie, son établissement, ses progrès dans les provinces, sont ensuite rapidement passés en revue par M. Didot. A Lyon, où elle fut établie presque en même temps qu'à Paris (1473), il rencontre Barthelémy Buyer, Dolet, Jean de Tourner, les Gryphes, Guillaume Roville, Jean et Francois Frellon, Jacques et François Junte, Cardon et les Anisson.

A Rouen, où l'imprimerie date de 1474, il cite Pierre Maufer, Jehan Lebourgeois, Martin Morin, etc.

A Tours, il parle des ateliers immenses et des onze machines de MM. Mame, qui tiennent aujourd'hui, avec M. Silbermann, de Strasbourg, le premier rang parmi les imprimeurs de province.

A Marseille, où l'imprimerie ne fut introduite que fort tard, il cite l'aïeul du prédicateur Mascaron, Pierre Mascaron.

Il avait parlé plusieurs fois, dans le corps de l'ouvrage, de M. Silbermann, de Strasbourg, qui obtint, à l'Exposition de 1839, la médaille d'or pour ses impressions polychrômes exécutées typographiquement et avec succès.

Nous regrettons que le temps et l'espace aient manqué à M. Didot pour s'étendre un peu plus longuement sur les phases diverses de la typographie dans les principales villes de France: les Marnef, de Poitiers; Cl. Millanger, de Bordeaux, et tant d'autres méritaient au moins une mention honoroble. Mais, dans une note, M. Didot prévoit cette objection, et tout en convenant que son travail n'est pas complet à cet égard, il semble s'engager un jour ou l'autre à combler cette lacune, ce que nous espérons vivement.

Nous le répétons en finissant : ce n'est point à nous, obscur bibliophile, qu'il appartient de mesurer à M. Didot la part d'éloges qui lui revient pour le long et minutieux travail que nous venons d'analyser. Ce ne serait point à nous non plus à formuler un blâme, y eût-il matière à blâme. Nous n'aimons point la critique injuste et malveillante, surtout quand elle s'attaque à un ouvrage de cette portée. A celui qui reprocherait à M. Didot quelque confusion dans les détails, un défaut de suite dans le plan de son travail, nous répondrions, comme nous avons cherché à le faire, en résumant les faits intéressants et curieux qu'il a cités, les aperçus nouveaux qu'il a mis en lumière avec une patience, une érudition et une sagacité merveilleuses ; nous chercherions enfin à démontrer que cet *essai* sur la typographie est peut-être le monument le plus complet qui ait encore été consacré à l'histoire de cet art.

Un mot encore que nous empruntons à M. Audouin de Geronval, qui, lui aussi, a fait un traité sur la typographie :

« La protection constante accordée par nos rois aux imprimeurs de Paris n'a point encore été imitée par les sociétés savantes. *On n'a pas encore vu siéger à l'Académie des sciences un seul des artistes habiles qui ont concouru au progrès de cet art.* »

A bon entendeur, salut!

E. D.

NOTES HISTORIQUES

Sur les concerts donnés par l'Association des artistes-musiciens à Vienne, au profit du fonds de pensions pour les veuves et les orphelins.

Ces concerts, qui datent de l'année 1772, et dont le nombre s'élève aujourd'hui à 264, fournissent, dans leurs programmes, des données du plus haut intérêt, par la raison que les plus célèbres compositeurs des temps passés y ont pris part. Nous en extrayons les détails suivants :

1. Dans le 34e concert, 3 avril 1781, fut exécutée une symphonie pour orchestre, composée par M. W. Amédée Mozart.

Le programme original que nous avons sous les yeux renferme une note fort naïve, que nous transcrivons textuellement : « Ensuite monsieur le chevalier W. A. Mozart — il avait reçu l'ordre de l'Éperon d'or — se fera entendre *seul* sur le piano. M. Mozart est déjà venu ici à l'âge de sept ans, et il a obtenu dès lors les suffrages unanimes du public, soit comme compositeur, soit par son habileté singulière à *frapper*. »

En effet, cela est fort *singulier*. A l'époque où l'on *jouait* encore réellement du clavecin, on employait le terme *frapper*; aujourd'hui, où, en vérité, on *frappe* le piano, on se sert du mot *jouer*.

2. Dans le 42e concert, 22 janvier 1783, fut exécutée, pour la première fois, une symphonie pour orchestre, de Joseph Haydn, par 180 instrumentistes. Dans la même soirée, W. A. Mozart joua un concerto pour clavecin, de sa composition.

3. Le 28 mars 1784, fut exécuté, pour la première fois, l'oratorio de Joseph Haydn : *le Retour de Tobie*.

4. Le 23 décembre 1785, il est dit de nouveau dans le programme : « Dans l'entr'acte suivra un concerto pour clavecin, composé et *frappé* par W. A. Mozart. »

5. Le 9 avril 1786, le compositeur Charles de Dittersdorf a dirigé en personne son oratorio *Job*.

6. Dans le 61e concert de la Société, le 22 décembre 1789, le célèbre quintette en *la* majeur, pour clarinette et instruments à cordes, composé par Mozart, fut joué pour la première fois.

7. Le 70e concert, 22 décembre 1793, emprunta un grand éclat de la présence du grand *maestro* Joseph Haydn, qui dirigeait en personne. Deux de ses grandes symphonies, qu'il venait d'écrire pour Londres, y furent exécutées à cette occasion pour la première fois, ainsi qu'un chœur.

8. Dans le 79e concert, 29 mars 1795, Louis Van Beethoven a joué un nouveau concerto pour clavecin, de sa composition.

9. Dans le 90e concert, 1er avril 1798, le quintetto en *mi* bémol mineur, pour clavecin et instruments à vent (œuvre 16e), nouvellement composé par L. V. Beethoven, fut exécuté par les artistes suivants : l'auteur y tenait le piano; *hautbois*, M. T. Riebensee; *basson*, M. Matauschek; *clarinette*, M. Beer; *corno* (?), M. Nikl.

10. Dans le 92e concert, 22 décembre 1798, Joseph Haydn dirigea de nouveau, en personne, sa symphonie militaire.

11. Dans le 96e concert, le 22 décembre 1799, la Société fit exécuter pour la première fois la *Création*, de Haydn; les chanteurs-solistes étaient : Mlle Saal, M. Matthaeus-Heitmayer, M. Saal. Les prix avaient été doublés, et la recette fut de 4,774 florins.

12. Ce fut dans le 104e concert, 22 décembre 1801, que l'on donna pour la première fois les *Saisons*, de Joseph Haydn, avec les mêmes; on fit 3,983 florins de recette.

13. Dans le 12e concert, 22 décembre 1803, le célèbre compositeur abbé Vogler dirigea son opéra de *Castor et Pollux*.

14. Le 120e concert, 22 décembre 1805, fut dirigé par M. Luigi Cherubini, directeur du Conservatoire de Paris, qui se trouvait alors à Vienne; on y entendit une ouverture et deux chœurs de sa composition.

15. Dans le 126e concert, 22 mars 1807, le maître de chapelle Hummel dirigea sa cantate : *Diane et Endymion*.

16. Dans le 165e concert, 31 mars 1817, la Société donna, pour la première fois : 1° la 7e symphonie en *la*; 2° le *Christ au jardin des Olives*, par le même. Produit de la soirée : 3,164 florins.

Cet exposé nous fournit la preuve que de tout temps les plus grands artistes se sont empressés de consacrer leur double talent de compositeur et d'exécutant à la création et à la conservation d'une institution philanthropique.

(*Nouvelle Gazette de Vienne*, 26 août 1852.)

ELIE, DE MENDELSSOHN.

Je n'ouvre jamais sans un sentiment d'admiration mêlé de douleur les grandes partitions de la musique religieuse allemande : la *Passion*, de Bach; le *Messie*, de Haendel; *Elie*, de Mendelssohn. L'admiration, je l'accorde à cette puissance d'imagination qui, dans un champ restreint par les convenances du sujet, sait faire jaillir des ressources de l'art seules assez d'éléments pour exciter constamment l'intérêt des auditeurs; la douleur, il faut l'avouer, c'est l'indifférence avec laquelle mon pays accueille de semblables œuvres qui me la cause. Si l'on disait à un habitant de Berlin ou de Vienne qu'à Paris il n'existe pas une salle où l'on puisse exécuter les grands ouvrages de Haendel et de Bach, que pour les entendre nous sommes obligés de passer le détroit et d'aller les demander à ces Anglais dont la France conteste avec si peu de raison le bon goût musical; si l'on ajoutait qu'il y a quatre ou cinq ans le nom de Mendelssohn était à peu près inconnu du public tandis qu'il soulevait l'admiration de l'Allemagne entière; que la Société des concerts osait à peine hasarder devant son opiniâtre public quelques fragments de ses symphonies; que l'ouverture de la *Grotte de Fingal*, par exemple, fut exécutée deux ou trois fois à cette Société, et, qu'accueillie avec la plus froide réserve, ce ne fut que plus tard qu'on daigna lui accorder droit de cité; alors l'honnête Allemand resterait muet d'étonnement, et se demanderait : Quel est donc ce peuple qui s'arroge le droit de faire et de défaire les réputations, et qui ne connaît même pas les auteurs dont il parle et les causes qu'il prétend juger ?

Soyons francs. Je veux bien, puisque j'écris dans une feuille française, reconnaître aux Français tous les mérites, la grâce, l'esprit, le bon goût, l'instinct des délicatesses de l'art; mais, en tout cas, on accordera bien que cette initiative généreuse qui pressent les chefs-d'œuvre; que cette intelligence vive et patiente à la fois qui les analyse et ne se presse pas de jouir, pour plus tard se presser d'oublier; que ces deux qualités, indispensables à tout juge équitable, le public français ne les possède pas. Sa devise, c'est bien ce vers de Lamartine :

Hâtons-nous. Jouissons !

Il nous est malaisé de dépouiller l'ordre habituel de nos pensées, de nous associer à celui des écrivains, des artistes d'une autre nation. Pour quelques grands hommes dont le public a eu la révélation, combien d'autres sont ignorés de lui ! C'est hasard si les noms de Shakespeare, de Beethoven, de Murillo, sont parvenus à lasser son indifférence; c'est à un concours de circonstances trop long à analyser qu'ils doivent leur renommée, tandis que des artistes d'un génie égal ne peuvent chez nous soulever le poids de leur obscurité. Faut-il un exemple? Je citerai Lopez de Vega pour la poésie, S. Bach pour la musique, Hemling pour la peinture. En musique, ce que la France préfère, ce sont les terrains plats, les chemins bien frayés; une petite montagne nous fera peur, c'est-à-dire que si le public rencontre un chef d'œuvre, pour peu qu'il soit pénible de s'élever à cette hauteur, il préférera passer au pied. Il y gagne, après tout, ce que gagnerait un voyageur qui parcourrait les Pyrénées et les Alpes, mais seulement sur les routes accessibles aux calèches à deux chevaux.

La musique religieuse de Mendelssohn est si peu connue en France, qu'il ne semblera pas inopportun d'analyser un de ses plus remarquables ouvrages. Cette analyse pourra rectifier des erreurs. Si d'après ses œuvres de piano, d'après ses symphonies et ses ouvertures, on portait un jugement général sur les œuvres de l'auteur d'*Elie*, l'on se tromperait étrangement. Avant tout, Mendelssohn est un classique; c'est-à-dire qu'il pouvait quelquefois manquer d'imagination : tous les hommes sont sujets à ce malheur; mais, au moins, il ne manquait jamais de science et de goût.

Il possédait une admirable mémoire, avait approfondi les secrets des anciens maîtres, savait emprunter à chacun ce qu'il avait d'excellent; de plus, il avait le don de l'imagination, quoique ses fruits fussent chez lui quelquefois tardifs. Nul compositeur n'a su, mieux que lui, conformer son style au caractère du morceau qu'il doit traiter. S'agit-il de la

symphonie, il trouvera moyen de renchérir sur les délicatesses, sur les subtilités même de Beethoven. Il fera de son instrumentation une dentelle dont l'œil le plus exercé pourra seul suivre les infinis détours. S'agit-il de musique de chambre, il ne laissera rien s'égarer dans l'œuvre immense de Haydn et de Mozart et puisera à coupes abondantes dans l'œuvre de Beethoven. Et ceci, je veux le déclarer, n'est nullement une accusation de plagiat. Mendelssohn s'assimilait les procédés, le moule pour ainsi dire; mais l'ordre des pensées lui appartient bien réellement. Lui-même, dans le champ si vaste et qui offre encore tant d'espace à explorer, la mélodie *harmonique* et le rhythme, a fait des découvertes dont ses successeurs profiteront à leur tour. Ainsi, de Haydn à Mendelssohn les perspectives de l'art musical vont toujours s'élargissant : la musique, cet art si jeune et déjà si puissant, est loin encore d'avoir atteint le but après lequel toute chose décroît et périt d'après les lois immuables qui régissent l'humanité.

Dans la musique instrumentale, le musicien exercé s'apercevra aisément que la muse de Mendelssohn est petite-fille de la muse de Haydn. Dans ses oratorios, il semble répudier toute parenté avec l'illustre auteur des *Saisons*. C'est à d'autres sources que Mendelssohn s'est inspiré; il a gravi des hauteurs sublimes pour y recueillir des pensées plus grandes. Aussi, selon moi, *Athalie*, *Paulus*, *Elie*, sont-ils les véritables titres de gloire du maître allemand. Il y a dans l'art allemand deux styles, deux écoles, deux courants d'idées bien distincts : l'un noble, gracieux, enchanteur, inépuisable en richesses, accessible à tous, fertile en aspects variés, en perspectives nouvelles : c'est le style de Haydn, de Mozart, et de Beethoven dans sa première manière; l'autre, plus solitaire, plus difficile à pénétrer, plus austère, mais aussi plus grandiose, plus véritablement destiné à chanter la gloire du Seigneur : c'est celui de Haendel, de S. Bach avant tout, et aussi de Beethoven vers la fin de sa carrière ; de Beethoven, dont le génie eut la singulière destinée d'être le confluent où devaient se réunir les ondes abondantes de ces fleuves immenses. Lisez les *Saisons*, la *Création* d'Haydn, le *David pénitent*, même le *Requiem* de Mozart, vous trouverez une belle et expressive musique, mais qui, par la périodicité des mélodies, par leur forme même, par le caractère de l'instrumentation, appartiennent à la musique profane. Le caractère religieux leur manque essentiellement, sauf dans les morceaux où l'expression des affections humaines peut être confondue avec celle des affections divines. Disciple de Mozart et de Haydn dans la musique instrumentale, Mendelssohn a rompu hardiment avec leurs traditions dans ses oratorios. C'est à Haendel, c'est à Bach qu'il est venu renouer la chaîne du passé ; c'est du *Messie* et de la *Passion* qu'il s'inspire. Il ne rencontre pas l'inspiration brûlante qui a dicté dans le *Judas Machabée* le célèbre chœur : *Chantons victoire*; son génie ne lui soufflera pas l'introduction, avec choral et double chœur, de la *Passion* : œuvre qui ne pouvait être continuée avec une telle grandeur sans dépasser les limites de l'intelligence humaine ; mais, venu plus tard dans la carrière, il a pu éviter plusieurs fautes où sont tombés ses illustres devanciers ; il a pu resserrer dans un cadre moins vaste l'oratorio, l'oratorio dont les formes fatiguent par la multiplicité de ses ressorts. De plus, il a pu les varier par les combinaisons orchestrales, par les diversités du timbre. Dans quelques scènes bien motivées, il a pu, par des transitions ménagées avec art, faire intervenir le style profane. Les ressources de l'harmonie moderne lui sont aussi venues puissamment en aide. Enfin si quelquefois l'inspiration ne l'eût abandonné, si quelquefois il n'eût pris pour le souffle du génie ce qui souvent n'était que le conseil de l'expérience, il aurait réalisé le plus grand de tous les problèmes, celui de captiver constamment pendant de longues heures un public avec un ouvrage où l'intérêt dramatique est modéré, où celui de la mise en scène n'existe pas, où les chanteurs et les instrumentistes, par les convenances du sujet, doivent imposer un frein à leurs excursions vocales et instrumentales, où l'instrumentation doit toujours revêtir un caractère sobre et grandiose à la fois, et par conséquent est privé de son plus puissant moyen d'expression, la force et l'éclat. Si Mendelssohn n'a pas en tous points résolu le problème dans *Paulus* et dans *Athalie*, il l'a presque vaincu dans *Elie*; et si sa vie n'eût été si brusquement tranchée, quelque nouveau chef-d'œuvre eût définitivement assigné à l'oratorio ses véritables et majestueuses limites.

Dans un prochain article, j'analyserai les principaux morceaux de cette grande partition.

LÉON KREUTZER.

REVUE CRITIQUE.

CZERNY. 90 nouvelles Études journalières. Op. 820. — DOEHLER, Veder Napoli e poi mori. Op. 74. — THÉOD. GOUVY. Sérénade, etc., etc.

Il se livre en ce moment devant le public de l'Europe musicale un assaut général entre les compositeurs, arrangeurs, consommateurs, éditeurs de musique de piano surtout. Rien n'égale le nombre des producteurs de ce genre de musique. Voici venir ou plutôt revenir dans l'arène des producteurs, que, du reste, il n'a jamais quittée, M. Czerny, armé de son 820e œuvre, intitulé *90 Etudes journalières*, recueil utile, indispensable aux jeunes pianistes qui se veulent familiariser avec tous les rhythmes, tous les doigtés, ou plutôt avec le doigté rationnel qu'il a donné à ses élèves, Thalberg, Liszt, Doehler, Mme Blaetka... Nous citerions de plus illustres noms dans l'art de jouer du piano et celui de s'y faire applaudir, si nous connaissions de plus habiles prestidigitateurs. Et, à propos de Doehler, cet écrivain charmant de charmantes fantaisies pour le piano, nous signalerons parmi ses derniers caprices-arrangements pour cet instrument, un joli mélange de mélodies italiennes, comme il en naît continuellement sous le beau ciel de l'Ausonie, intitulé *Veder Napoli, poi mori*. Que dire de ces chants faciles, à tournure originale, qui jouissent déjà, peut-être même depuis longtemps, des priviléges de la popularité ? Qu'arrangées de cette manière fine et distinguée qui caractérise le faire de M. Doehler, ces mélodies vont passer de la rue au salon, et qu'on les y jouera, qu'on les applaudira, qu'on les redira pour soi et pour le public. Si, de cette charmante musique qui est cependant d'une assez difficile exécution, nous passons à l'arrangement facile, les consommateurs de cette légère denrée musicale n'ont que l'embarras du choix. Mettez quatre jolies petites mains avec la *Fantaisie sur la Corbeille d'oranges*, par M. Croisez, et elles évolueront sur le clavier aussi facilement que gracieusement ; et deux jeunes intelligences musicales jouiront d'un bonheur naïf et pur, mélangé d'émulation en exécutant, en disant ce charmant duo à quatre mains, inspiré par la *Zerline* à M. Croisez.

Descendant des hauteurs de la symphonie et se débarrassant des *inextricabilités* de l'instrumentation à grand orchestre, M. Théodore Gouvy a envoyé sa muse, si les romantiques veulent bien permettre qu'on ait encore une muse, en ce pays qu'on nomme poétiquement l'Ibérie, et vulgairement l'Espagne ; et ladite muse, ou sa pensée, lui a dicté une charmante sérénade qui évoque, qui peint boléros, séguidilles, balcons et toutes sortes de jalousies, jalousies qui vous aveuglent, et jalousies à travers lesquelles on voit l'amant qu'on aime et le rival qui vient interrompre la sérénade, et change l'harmonie en cliquetis d'épées se choquant.

Comme un docteur ès-sciences des sons, nous vous tracerons ici nos prescriptions pharmaceutiques et musicales, pour bien établir l'équilibre dans vos humeurs physiques et morales. Êtes-vous sur le point de quitter l'objet que vous aimez, avec l'espoir de le revoir bientôt ? Mettez-vous au piano, — car nous traitons toujours nos clients ou nos malades dans cette hypothèse qu'ils sont pianistes, — et qui n'est pas pianiste aujourd'hui ? — jouez DÉPART et RETOUR, deux charmants nocturnes de M. Léopold de Meyer, et vous serez promptement guéri de toute noire humeur. Car, soit qu'il développe une pensée originale et qui lui est propre, soit qu'il se transforme en arrangeur, comme dans

sa grande fantaisie sur le *Prophète*, Léopold de Meyer est toujours bon à prendre, et surtout à entendre.

En fait de médicament applicable à l'ouïe, le PRÉLUDE, de Hermann-Franck ne peut que produire un fort bon effet. Ce doit être, du moins, la pensée de Mme Ange de Fleury, qui doit trouver le caprice du *Prélude*, qui lui est dédié, une charmante chose.

Voulez-vous vous bercer d'une mélancolie noble et douce ? Prenez à fortes et fréquentes doses l'ANDANTE DE CONCERT sur la romance du *Juif errant*, par M. Richard Mulder. Vous vous sentirez fortifié, content et joyeux de cet excellent arrangement. Désirez-vous vous pénétrer d'idée martiale, rêver de gloire et de combats? Mettez-vous au régime du GALOP-ÉTUDE de M. Viénot, qui se dédommage d'être officier de cavalerie en écrivant de charmantes polkas et mazurkas, entre autres celle de Léonore, qui est un fort joli et fort brillant solo de piano.

Lancé sur la voie de la fantaisie militaire, n'allez pas oublier le CAPRICE GUERRIER, non plus que la POLKA-MAZURKA sur le *Juif errant*, par M. Giuseppo Daniele. Cela vous locomotione, vous transporte et vivifie en vous l'esprit guerrier. Mais comme il faut, dans les arts comme dans la vie, des contrastes, des calmants après des irritants, reposez vos oreilles et vos doigts au moyen de deux jolies petites fantaisies sur le *Juif errant*, par M. Duvernoy. Les grands compositeurs doivent avoir de la reconnaissance pour les petits arrangeurs ; car, ainsi que le théâtre et les bons acteurs, ces manipulateurs d'idées musicales popularisent les inspirations du génie et les font avaler par petites et dulcifiantes doses aux consommateurs.

LES CHANTRES DES BOIS.

Six morceaux caractéristiques pour le piano,

PAR M. RICHARD MULDER.

Ce n'est plus seulement le rossignol qui chante sur la flûte magique de Tulou ou de Dorus; ce n'est plus la Philomèle plaintive, ni la tendre fauvette soupirant leurs amours ; c'est toute une volière d'oiseaux gazouillant, caquetant, fioriturant le plus gentiment du monde, et que l'on pourrait croire renfermée dans un piano. Voici d'abord la *Caille*, dont le chant sert d'avis à tous ceux qui oublient.... leur créanciers, puis le *Coucou*, dont le chant, réduit à deux notes, et bien que formant une tierce majeure, dispose aux mélancoliques rêveries; la *Fauvette*, dont les notes cadencées forment d'harmonieuses cascades de perles; le *Sansonnet*, dont le doux sifflement a tout le charme de la mélodie; enfin l'*Oiseau-mouche* et autres charmants hôtes des bois, qui, tant chantés jusqu'ici par les poëtes et les symphonistes, pouvaient bien, en raison des perfectionnements de l'industrie musicale, être imités aussi par les touches d'ivoire d'un piano d'Erard ou de Pleyel.

C'est ce que vient de faire avec un merveilleux talent M. R. Mulder, dans les six morceaux poétiques composés par lui, et qui viennent de paraître. Le chant de chacun des charmants oiseaux désignés dans les différents titres se mêle à des mélodies aussi fraîches, aussi riantes qu'une idylle de Mme Deshoulières. Les accents de la fauvette, de la caille et du coucou sont surtout reproduits avec un art infini : c'est la nature pour ainsi dire prise sur le fait au moyen d'un daguerréotype musical. L'oiseau semble avoir dicté d'abord pendant que l'auteur écrivait ; puis ensuite M. Mulder a orné ces premiers thèmes avec des mélodies pleines d'inspiration, de fraîcheur, et écrites avec ce talent sûr, cette pureté de style qui révèlent de prime abord un compositeur très-distingué.

Les *Chantres des bois* prouveront donc encore une fois que leur auteur méritait à juste titre la place que, sur ses premières productions, la faveur publique lui a assignée parmi les mélodistes les plus riches en idées fraîches et magistralement rendues.

Le succès et la vogue sont assurés à ces charmantes compositions nous en sommes certain; on en aura même bientôt la preuve, car assurément, il est peu de compositions qui puissent offrir plus d'attraits aux pianistes de tous les genres et de toutes les écoles, quel que soit le degré de leur talent.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Robert le-Diable*.

*** Une légère indisposition empêchera Mlle Emmy La Grua de chanter pour la seconde fois le rôle d'Alice dans cette représentation.

*** Encore une semaine magnifique. Lundi, *Guillaume Tell*; mercredi, le *Prophète*, et vendredi, le *Juif errant*, qui avait été donné trois fois la semaine précédente, ont successivement attiré la foule. L'exécution de ces chefs-d'œuvre a été excellente.

*** Fanny Cerrito est réengagée à l'Opéra pour deux ans. C'est elle qui créera le principal rôle du ballet nouveau que Mazilier est chargé de mettre en scène.

*** On annonce aussi l'engagement de Mlle Duez, qui, l'année dernière, tenait l'emploi de première cantatrice à l'Opéra-National, aujourd'hui Théâtre-Lyrique.

*** Le *Père Gaillard*, la *Croix de Marie*, ont concouru, avec la reprise de *Joseph*, *Giralda*, le *Fidèle Berger*, *Madelon*, à composer les spectacles de la semaine.

*** On répète les *Noces de Jeanne*, ouvrage en un acte de MM. Carré et Barbier, musique de M. Victor Massé, auteurs de *Galathée*.

*** En quittant Paris, Xavier Boisselot, l'auteur de *Ne touchez pas à la Reine* et de *Mosquita la Sorcière*, a emporté deux poëmes, dont il va écrire la musique. A son retour nous pouvons donc compter sur deux bonnes et charmantes partitions de plus.

*** On écrit de Londres que M. Lumley vient de terminer un arrangement financier qui assure la position du théâtre de Sa Majesté dans cette ville, et du Théâtre-Italien de Paris. Tous les journaux du 13 de ce mois contenaient l'insertion de la mise en société du théâtre de Sa Majesté, au capital de 5 millions, divisés en actions de 125 fr. chacune. Les membres du conseil d'administration sont : le duc de Leinster, le marquis de Clanricarde, le comte de Harrington, le major général Cavendish, M. Benjamin Oliviera, membre du Parlement, et M. Frédéric Mildred, l'un des associés de la maison de banque Masterman, Peters, Mildred et Cᵉ; à tous ces noms il faut encore ajouter celui de M. Hopkinson, banquier, et constater que déjà les souscriptions et versements s'élèvent à une somme de 60,000 livres sterling (1,500,000 fr.).

*** Le théâtre de Marseille vient de mettre à l'étude les deux charmantes partitions d'Ad. Adam, le *Farfadet* et la *Poupée de Nuremberg*. Mme Charton Demeur continuera ses succès dans ce dernier ouvrage.

*** Le Grand-Théâtre de Lyon monte en ce moment le *Fernand Cortez*, de Spontini. Cet ouvrage sera représenté avec un luxe inusité pendant les fêtes qui signaleront le séjour du Prince-Président de la République à Lyon.

*** Pendant l'hiver prochain il y aura spectacle français dans onze villes situées hors de France et des autres pays dont la langue française est l'idiome naturel. Ces villes sont La Haye, Amsterdam, Hambourg, Berlin, Dresde, Vienne, Madrid, Londres, Saint-Pétersbourg, Odessa et Copenhague.

*** Ruzzini vient de traverser Paris, en se rendant à Lyon et à Turin, où des engagements l'appellent. Son dessein est de revenir passer l'hiver parmi nous.

*** Les cafés-chantants des Champs-Elysées ont subi récemment une interdiction de huit jours, pour contravention à la défense de laisser prendre à leurs artistes aucun déguisement.

*** A partir du 1ᵉʳ de ce mois, M. Alboize remplace M. Jules Seveste dans la direction des théâtres de la banlieue.

*** L'Académie de Rouen, qui, jusqu'à présent ne s'était jamais occupée des beaux-arts, a décidé, il y a trois ans, qu'elle décernerait des récompenses triennales à la peinture, à l'architecture et à la musique, en donnant des médailles en vermeil aux artistes qui, dans l'espace de trois années, auraient produit l'œuvre la plus remarquable dans chacune de ces spécialités. Le résultat de ce concours s'est produit cette année, et le prix de musique a été décerné à notre collaborateur, M. Amédée Méreaux, pour une grande messe en musique qu'il a fait exécuter en 1850, le jour de Pâques, à la cathédrale de Rouen, et dont nous avons rendu compte à cette époque. De plus, on a voulu, comme le constate le rapport, récompenser ses divers actes artistiques, les concerts historiques donnés par lui, ses compositions instrumentales, et le mérite d'un professorat, qui a formé beaucoup d'élèves de talent, artistes ou amateurs, entre autres Mlle Charlotte de Malleville, que Paris connaît et apprécie. Ces rémunérations sont offertes par l'Académie de Rouen, non seulement à tous les artistes rouennais ou normands, mais encore à tous ceux qui tiennent à la Normandie par quelque lien artistique, comme M. A. Méreaux, qui est de Paris, mais qui s'est fixé depuis plusieurs années à Rouen.

*** *Société symphonique*, fondée en 1852 sous la direction d'A. Farrenc, dans la salle Herz. — Le directeur de la Société symphonique a réuni cinquante artistes de mérite parmi lesquels figurent, comme chefs de pu-

pitre, des talents de premier ordre. L'orchestre sera dirigé par M. Mas, du Théâtre-Italien. La Société donnera six concerts où l'on entendra les symphonies de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Spohr et de plusieurs autres compositeurs modernes ; un choix d'ouvertures des mêmes maîtres, comme aussi de Méhul, Cherubini, Weber, Hummel, etc.; les concertos de piano de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber et Hummel; les concertos de violon de Viotti, Kreutzer, Rode et autres virtuoses célèbres. La partie du chant sera confiée à des artistes distingués, et le choix des morceaux sera fait de manière à intéresser les connaisseurs. Les grands artistes étrangers qui arriveront à Paris seront invités à contribuer par leur talent à l'éclat des concerts. — Prix des places : Stalles d'orchestre, 6 fr.; stalles de parquet, 5 fr.; stalles de pourtour, 1er rang, 4 fr ; 2e, 3e et 4e rangs, 3 fr. Toutes les places seront numérotées. Les personnes qui désireront choisir et s'assurer leurs stalles pour les six concerts, trouvront le plan de la salle et des cartes d'abonnement chez M. Prilipp, éditeur de musique, boulevart des Italiens, n° 19. Le premier concert est fixé au vendredi 24 décembre 1852, à 8 heures du soir ; le second, au vendredi 14 janvier 1853 ; les suivants auront lieu de quinzaine en quinzaine.

*** Sur le rapport de M le ministre de l'instruction publique, un décret du Prince-Président de la République vient d'ordonner la publication d'un *Recueil général des poésies populaires de la France*, soit qu'elles aient été déjà imprimées, soit qu'elles existent en manuscrit dans les bibliothèques, soit enfin qu'elles nous aient été transmises par les souvenirs successifs des générations. Ce recueil comprendra : 1° les chants religieux et guerriers; 2° les chants de fête, les ballades; 3° les récits historiques, les légendes, les contes, les satires. Le comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France, établi près le ministre de l'instruction publique, est chargé de recevoir les textes et la traduction de tous les morceaux qui seront adressés au ministre de l'instruction publique, de les mettre en ordre, en les accompagnant de tous les commentaires propres à en constater la valeur aux différents points de vue de l'histoire du pays et de celle de la langue française et des idiomes locaux de la France. Une médaille commémorative sera décernée sur la proposition du comité aux personnes qui auront le plus contribué par leurs recherches et par leurs découvertes à enrichir cette collection.

*** Au mois de juin dernier est mort à Rio-Janeiro, Giovanni Basadonna, qui a laissé les meilleurs souvenirs à Vienne, comme chanteur et professeur de chant.

*** Mlle Eugénie Hérold, l'une des filles du célèbre compositeur de ce nom, vient de mourir à l'âge de vingt ans.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse.* — Le concert donné par Mlle Guénée dans les salons de M. Meissonnier, a été brillant. Comme pianiste et compositeur, l'artiste a également mérité son succès. On a beaucoup applaudi sa mélodie des *Moissonneurs*, le souvenir de la *Favorite*, l'air de Field, arrangé par elle, l'étude de concert, le galop *di Bravura*, ainsi que *Waldora*, valse charmante.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Louvain.* — Le *Carillonneur de Bruges* vient d'être donné à l'occasion des fêtes célébrées en cette ville. Mlle Wertheimber jouait le rôle de Béatrix, qu'elle a créé à Paris; elle y a porté l'inspiration, l'enthousiasme et déployé une voix d'une grande étendue, pleine d'ampleur. Au second acte, toutes les dames pleuraient. Le lendemain tout l'orchestre s'est rendu sous les fenêtres de Mlle Wertheimber pour lui donner une magnifique sérénade. La jeune artiste, n'oubliant pas les pauvres, a donné deux jours après une représentation à leur bénéfice.

*** *Berlin.* — Mme de Strantz a fait ses adieux au public dans le rôle de Fidès : la jeune cantatrice a reçu de l'assemblée de nombreuses marques de satisfaction. — Mlle Wagner est rentrée par le rôle de Roméo. Ce rôle ne lui permet guère de déployer toutes les ressources de son magnifique organe ; cependant, Mlle Wagner l'a chanté avec tant de verve, avec une telle puissance dramatique, que le succès n'a pas été douteux un instant. Mme Herrenberger a été une charmante et toute gracieuse Juliette. — Mlle Westerstrand a débuté dans un concert, où elle a chanté le grand air d'Amina, de la *Somnambula*, une tyrolienne, une mazurka et des chants populaires de la Suède. La jeune virtuose possède, comme ses compagnes venues du Nord, une sensibilité profonde; sa voix douce et délicate a le timbre argentin de celle de l'alouette; à ces avantages naturels Mlle Westerstrand joint une excellente méthode.

*** *Carlsruhe.* — L'ouverture de la nouvelle salle de spectacle, qui devait avoir lieu au mois de novembre, a été remise au mois de mai de l'année prochaine. — Vieuxtemps donne ici des concerts qui sont très-suivis.

*** *Amsterdam*, 15 septembre. — La troupe d'opéra français en cette ville est maintenant au grand complet. Les représentations commenceront le samedi 18 de ce mois.

*** *Odessa.* — Après avoir donné trois brillants concerts avant son départ pour Constantinople, Mme Nissen Saloman a été engagée, lors de son passage pour se rendre en Crimée, pour une série de représentations au Théâtre-Italien.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Nouvelles publications musicales

ÉDITÉES PAR

J. BENACCI-PESCHIER,

7, rue Laffitte, à Paris.

LÉOPOLD DE MEYER.

Op. 72. L'Iris, galop de concert pour le piano 7 50
Op. 73. Fleurs d'Italie, pour le piano . . . . . 5 »
Op. 74. L'Espérance, nocturne élégant pour le piano . . . . . 6 »
Op. 75. Adieu, nocturne en *ré* b. pour le piano . . . . . 6 »
Op. 76. Airs styriens variés pour le piano . . . . . 9 »

ADOLPHE FUMAGALLI

Op. 86. Danse des Sylphes, d'après F. Godefroid, fantaisie pour le piano . . . . . 9 »
Op. 87. Nocturne élégant en *si*, fantaisie pour le piano . . . . . 6 »
Op. 88. Laura, polonaise brillante, fantaisie pour le piano 7 50
Op. 61 *bis*. Casta Diva (*Norma*), étude, main gauche. . . . . 6 »

FÉLIX GODEFROID.

La Mélancolie, étude pour harpe 7 50
Le Rêve, — 7 50
La Danse des Sylphes, — 7 50
Les mêmes pour piano seul. 7 50

RICHARD MULDER.

Les Chantres des bois, 6 morceaux car actéristiques, pour piano :
Op. 22. Nos 1. La Caille, chant du matin. . . . . 6 »
2. Le Coucou, pastorale . . . . . 6 »
3. La Fauvette, caprice de salon. . . . . 6 »
4. L'Oiseau-Mouche, impromptu-étude . . . . . 6 »
5. Le Sansonnet, thème original varié. . . . . 6 »
6. L'Oiseleur, impromptu-caprice. . . . . 6 »
Op. 12 *bis*. La Cascade, caprice-étude. . . . . 6 »
Op. 12. La Styrienne. . . . . 6 »
Op. 19. Cécilia, mazurka-caprice. . . . . 5 »
Op. 20. Le Retour, nocturne . . . . . 5 »

MENDELSSOHN-BARTHLODY.

Op. 57. Six mélodies sans paroles. . . . . 6 »
Op. 61. Scherzo à 4 mains sur le *Rêve d'une nuit d'été*. . . . . 9 »
Op. 61 *bis*. Nocturne et Marche à 4 mains sur le *Rêve d'une nuit d'été*. 7 50

F. LISZT. Élégie sur une mélodie de Soriano, pour le piano. . . . 7 50
A. JAEL. Op. 14. Fantaisie sur la Danse des Sylphes, de Godefroy, pour le piano. 7 50
F. FERRARIS. Op. 14. *Les Puritains*, pour le piano. . . . . 6 »
V. ALKAN. Impromptu, pour le piano. . . . . 5 »
CH. BOHN. Nocturne pour le piano. . . . . 5 »
— Op. 50. Primavera, valse. . . . . 5 »
— Op. 51. Fantaisie sur *l'Elisire*. 7 50
CH. WIDOR. Op. 5. Scherzo brillant, pour le piano. 7 50
— Op. 6. Sérénade, pour le piano. 7 50
ED. VIENAT. Op. 5. Fantasia, grande valse de concert. . . . . 5 »
— Op. 6. Gelsamina, grande valse de concert. . . . . 6 »
— Op. 8. Suléika, grande valse de concert. . . . . 6 »
— Lorenza, grande valse de concert. . . . . 6 »
MARC BURTY. Op. 8. Souvenir de Brixen, pour le piano. . . . 7 50
O. COUTTANT. Op. 60. Gasilda, petite fantaisie, pour le piano . 5 »
— La Vision, polka-mazurka, pour le piano. . . . . 5 »
J. FOUET. Galop de concert. . . . . 6 »
— Les Willis, polka-mazurka, redowa, schottisch, polka et valse. . . . . 7 »
J. CARLE. Op. 14. Le Troubadour, schottisch. . . . . 5 »

A. GORIA. Op. 59. La Campanella. . . . . 6 »
M. GOTTSCHALK. La Mélancolie, étude d'après Godefroid. . . . 6 »
G. CARULLE. 25 études progressives pour piano. . . . . 12 »
F. FERRARIS. Op. 10. Harmonies poét., études pour piano. Liv. 1. 12 »
— Op. 11. Harmonies poétiques, études pour piano. Liv. 2. 12 »
— Op. 12. Harmonies poétiques, études pour piano. Liv. 3. 12 »
DUVERNOY J. B. Danses des sylphes, facile, de Godefroy . . . . 6 »
MARC-BURTY. Les Brises du Nord, 5 polkas mazurka . . . . . 6 »
— La Fête des fous, quadrille pour piano 4 50
— Bertrand Duguesclin, quadrille pour le piano. 4 50
DUPART. Le Chevalier Bayard, quadrille pour le piano 4 50
— Don Juan, quadrille pour le piano 4 50
M. MOCKER. Op. 7. Mazurka originale. . . . . 6 »
E. MECATTI. L'Angelus du pâtre, romance avec acc de piano. . . 2 50
— Le Vieux Forban, ballade pour voix de basse. 2 50
GUÉRIN. L'Ange et l'enfant, à 4 voix . . . . . 5 »
N. D. Enfant, songe à ta mère, mélodie avec accompag. de piano. 2 50

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | No 39. | 26 Septembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchère, 194, rue du Terroillet.
Bruxelles. Defrie Tomson, 15, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nous préparons pour nos abonnés un très-beau portrait de FRANÇOIS SCHUBERT. Ce portrait, qui complétera la collection de ses Mélodies que nous leur avons déjà offerte sera prêt pour le numéro prochain.

SOMMAIRE. — Les Soirées de l'orchestre (suite), par **Hector Berlioz**. — *Elie*, de Mendelssohn (2e article), par **Léon Kreutzer**. — Testament de M. le baron de Trémont. — Discours prononcé par M. Fétis comme directeur de la classe des beaux-arts de l'Académie de Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE.

(2e fragment) (1).

SIXIÈME SOIRÉE.

On joue l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck.

Tout l'orchestre, pénétré d'un respect religieux pour cette œuvre immortelle, semble craindre de n'être pas à la hauteur de sa tâche. Je remarque l'attention profonde et continue des musiciens à suivre de l'œil les mouvements de leur chef, la précision de leurs attaques, leur vif sentiment des accents expressifs, la discrétion de leurs accompagnements, la variété qu'ils savent établir dans les nuances.

Le chœur, lui aussi, se montre irréprochable. La scène des Scythes, au premier acte, excite l'enthousiasme du public spécial qui se presse dans la salle. L'acteur chargé du rôle d'Oreste est insuffisant et presque ridicule; Pylade chante comme un agneau. L'Iphigénie seule est digne de son rôle. Quand vient son air : « *O malheureuse Iphigénie !* » dont le coloris antique, l'accent solennel, la mélodie et l'accompagnement si dignement désolés, rappellent les sublimités d'Homère, la simple grandeur des âges héroïques, et remplissent le cœur de cette insondable tristesse que fait toujours naître l'évocation d'un illustre passé, Corsino pâlissant cesse de jouer. Il appuie ses coudes sur ses genoux et cache sa figure entre ses deux mains, comme abîmé dans un sentiment inexprimable. Peu à peu je vois sa respiration devenir plus pressée, le sang affluer à ses tempes qui rougissent, et à l'entrée du chœur des femmes avec ces mots : « *Mêlons nos cris plaintifs à ses gémissements !* » au moment où cette longue clameur des prêtresses s'unit à la voix de la royale orpheline et retentit au milieu du conflit des sons déchirants de l'orchestre, deux ruisseaux de larmes jaillissent violemment de ses yeux; il éclate en sanglots tels que je me vois forcé de l'emmener hors de la salle.

Nous sortons..... je le reconduis chez lui..... Assis tous les deux dans sa modeste chambre qu'éclaire la lune seulement, nous restons longtemps immobiles..... Corsino lève un instant les yeux sur le buste de Gluck placé sur son piano..... Nous nous regardons..... la lune disparaît..... il soupire avec effort..... se jette sur son lit..... je pars..... nous n'avons pas dit un mot.....

(1) Voir le n° 38.

SEPTIÈME SOIRÉE.

Etudes historiques et philosophiques.

On joue un opéra italien moderne très-plat.

Un habitué des stalles du parquet, qui, les soirs précédents, a paru s'intéresser beaucoup aux lectures et aux récits des musiciens, se penche dans l'orchestre, et s'adressant à moi : Monsieur, vous habitez ordinairement Paris, n'est-ce pas ? — Oui, monsieur, je l'habite même extraordinairement et souvent plus que je ne voudrais. — En ce cas, vous devez être familiarisé avec la langue singulière qu'on y parle et dont vos journaux se servent, eux aussi, quelquefois. Expliquez-moi donc, s'il vous plaît, ce qu'ils veulent dire, quand, en rendant compte de certains incidents assez fréquents, à ce qu'il paraît, dans les représentations dramatiques, ils parlent des Romains. — Oui, disent à la fois plusieurs musiciens, qu'entend-on en France par ce mot? — Ce n'est pas moins qu'un cours d'histoire romaine, Messieurs, que vous me demandez. — Pourquoi pas? — Je crains de n'avoir pas le talent d'être bref. — Qu'à cela ne tienne! l'opéra est en quatre actes, et nous sommes à vous jusqu'à onze heures. — Alors pour vous mettre tout de suite en rapport avec les grands hommes de cette histoire, je ne remonterai pas jusqu'aux fils de Mars, ni à Numa Pompilius; je sauterai à pieds joints par-dessus les rois, les dictateurs et les consuls; et pourtant je dois intituler le premier chapitre de mon histoire :

De viris illustribus urbis Romæ.

Néron — (vous voyez que je passe sans transition à l'époque des empereurs), Néron ayant institué une corporation d'hommes chargés de l'applaudir quand il chantait en public, on donne aujourd'hui en France le nom de *Romains* aux applaudisseurs de profession, vulgairement appelés claqueurs, aux jeteurs de bouquets, et généralement à tous les entrepreneurs de succès et d'enthousiasme. Il y en a de plusieurs espèces :

La mère qui fait si courageusement remarquer à chacun l'esprit et la beauté de sa fille, médiocrement belle et fort sotte; cette mère qui, malgré son extrême tendresse pour cette enfant, se résoudra néanmoins le plus tôt possible à une séparation cruelle en la remettant aux bras d'un époux, est une Romaine.

L'auteur qui, dans la prévision du besoin qu'il aura l'an prochain

des éloges d'un critique qu'il déteste, s'acharne à chanter partout les louanges de ce même critique, est un Romain.

Le critique assez peu Spartiate pour se laisser prendre à ce piége grossier, devient à son tour un Romain.

Le mari de la cantatrice qui... — C'est compris. — Mais les Romains vulgaires, la foule, le peuple romain enfin, se compose surtout de ces hommes que Néron enrégimenta le premier. Ils vont le soir dans les théâtres, et même ailleurs aussi, applaudir, sous la direction d'un chef et de ses lieutenants, les artistes et les œuvres que ce chef s'est engagé à soutenir.

Il y a bien des manières d'applaudir.

La première, ainsi que vous le savez tous, consiste à faire le plus de bruit possible en frappant les deux mains l'une contre l'autre. Et dans cette première manière, il y a encore des variétés, des nuances : le bout de la main droite frappant dans le creux de la gauche, produit un son aigu et retentissant que préfèrent la plupart des artistes ; les deux mains appliquées l'une contre l'autre sont, au contraire, d'une sonorité sourde et vulgaire ; il n'y a que des élèves claqueurs de première année ou des garçons barbiers qui applaudissent ainsi.

Le claqueur ganté, habillé en dandy, avance ses bras avec affectation hors de sa loge, et applaudit lentement, presque sans bruit, et pour les yeux seulement ; il dit ainsi à toute la salle : Voyez ! je daigne applaudir.

Le claqueur enthousiasmé (car il y en a) applaudit vite, fort et longtemps ; sa tête, pendant l'applaudissement, se tourne à droite et à gauche ; puis ces démonstrations ne lui suffisant plus, il trépigne, il crie bravô ! bravô ! (remarquez bien l'accent circonflexe de l'o), ou bravâ (celui-là est le savant ; il a fréquenté les Italiens ; il sait distinguer le féminin du masculin), et redouble de clameurs au fur et à mesure que le nuage de poussière que ses trépignements soulèvent augmente d'épaisseur.

Le claqueur déguisé en vieux rentier ou en colonel en retraite, frappe le plancher du bout de sa canne d'un air paterne et avec modération.

Le claqueur violoniste (car nous avons beaucoup d'artistes dans les orchestres de Paris qui, pour faire leur cour, soit au directeur de leur théâtre, soit à leur chef d'orchestre, soit à une cantatrice aimée et puissante, s'enrégimentent momentanément dans l'armée romaine), le claqueur violoniste, dis-je, frappe avec le bois de son archet sur le corps de son violon. Cet applaudissement, plus rare que les autres, est en conséquence plus recherché. Malheureusement, de cruels désillusionnements ont appris aux dieux et aux déesses qu'il ne leur était guère possible de savoir quand l'applaudissement des violonistes est ironique ou sérieux. De là le sourire inquiet des divinités en recevant cet hommage.

Le timbalier applaudit en frappant sur ses timbales ; ce qui ne lui arrive pas une fois en quinze ans.

Les dames romaines applaudissent quelquefois de leurs mains gantées ; mais leur influence n'a tout son effet que lorsqu'elles jettent leur bouquet aux pieds de l'artiste qu'elles soutiennent. Comme ce genre d'applaudissement est assez dispendieux, c'est ordinairement le plus proche parent, le plus intime ami de l'artiste, ou l'artiste lui-même qui en fait les frais. On donne tant aux jeteuses de fleurs pour les fleurs, et tant pour leur enthousiasme ; de plus, il faut payer un homme ou un enfant agile pour, après la première averse de fleurs, courir au théâtre les reprendre et les rapporter aux Romaines placées dans les loges d'avant-scène, qui les utilisent une seconde et souvent une troisième fois.

Nous avons encore la Romaine sensible, qui pleure, tombe en attaque de nerfs, s'évanouit. Espèce rare, presque introuvable, appartenant de très-près à la famille des girafes.

Mais pour nous renfermer dans l'étude du peuple romain proprement dit, voici comment et à quelles conditions il travaille.

Un homme étant donné qui, soit par l'impulsion d'une vocation naturelle, irrésistible, soit par de longues et sérieuses études, est parvenu à acquérir un vrai talent de Romain ; il se présente au directeur d'un théâtre et lui tient à peu près ce langage : « Monsieur, vous êtes à la tête d'une entreprise dramatique dont je connais le fort et le faible ; vous n'avez personne encore pour la direction des *succès* ; confiez-la moi ; je vous offre 20,000 fr. comptant et une rente de 10,000 fr. — J'en veux 30,000 fr. comptant, répond ordinairement le directeur. — 10,000 fr. ne doivent pas nous empêcher de conclure ; je vous les apporterai demain. — Vous avez ma parole ; mais j'exige cent hommes pour les représentations ordinaires, et cinq cents au moins pour toutes les premières et pour les débuts importants. — Vous les aurez, et plus encore. » Comment ! dit un des musiciens en m'interrompant, c'est le directeur qui est payé !.... J'avais toujours cru le contraire ! — Oui, Monsieur, ces charges-là s'achètent comme une charge d'agent de change, un cabinet de notaire, une étude d'avoué.

Une fois nanti de sa *commission*, le chef du bureau des succès, l'empereur des Romains, recrute aisément son armée parmi les garçons coiffeurs, les commis voyageurs, les conducteurs de cabriolet *à pied* (1), les pauvres étudiants, les choristes aspirants au surnumérariat, etc., etc., qui ont la passion du théâtre. Il choisit pour eux un lieu de rendez-vous, qui, d'ordinaire, est un café borgne ou un estaminet voisin du centre de leurs opérations. Là, il les compte, leur donne ses instructions et des billets de parterre ou de troisième galerie, que ces malheureux payent trente ou quarante sous, ou moins, selon le degré de l'échelle théâtrale qu'occupe leur établissement. Les lieutenants seuls ont toujours des billets gratuits. Aux grands jours ils sont payés par le chef. Il arrive même, s'il s'agit de faire *mousser à fond* un ouvrage nouveau qui a coûté à la direction du théâtre beaucoup d'argent, que le chef, non-seulement ne trouve plus assez de Romains payants, mais qu'il manque de soldats dévoués prêts à livrer bataille pour l'amour de l'art. Il est alors obligé de payer le complément de sa troupe et de donner à chaque homme jusqu'à trois francs et un verre d'eau-de-vie.

Mais dans ce cas, l'empereur de son côté ne reçoit pas uniquement des billets de parterre ; ce sont des billets de banque qui tombent dans sa poche, et en nombre à peine croyable. Un des artistes qui figurent dans la pièce nouvelle veut se faire *soutenir* d'une façon exceptionnelle ; il propose quelques billets à l'empereur. Celui-ci prend son air le plus froid, et tirant de sa poche une poignée de ces carrés de papiers : « Vous voyez, dit-il, que je n'en manque pas. Ce qu'il me faut ce soir, ce sont des hommes, et pour en avoir je suis obligé de les payer. » — L'artiste comprend l'insinuation et glisse dans la main du César un chiffon de 500 francs. Le chef d'emploi de l'acteur qui s'est ainsi exécuté ne tarde pas à apprendre cette générosité ; la crainte alors de n'être pas *soigné* en proportion de son mérite, vu les *soins* extraordinaires qui vont être donnés à son second, le porte à offrir à l'entrepreneur des succès un vrai billet de 1,000 francs et quelquefois davantage. Ainsi de suite, du haut en bas de tout le personnel dramatique. Vous comprenez maintenant pourquoi et comment le directeur du théâtre est payé par le directeur de la claque, et combien il est facile à celui-ci de s'enrichir.

(*La suite au prochain numéro.*)

H. BERLIOZ.

(1) Quand un conducteur de cabriolet a encouru le mécontentement de M. le préfet de police, celui-ci lui interdit pendant deux ou trois semaines de faire son métier de cocher, auquel cas, le malheureux, qui ne gagne rien, ne va certes pas en voiture. Il est à pied. Il entre alors souvent dans l'infanterie romaine.

ELIE,

DE MENDELSSOHN.

2e article. (1)

Abordons l'analyse de cette grande partition.

Elie prophétise la parole de Dieu ; il annonce les malheurs qui menacent Israël; il ressuscite le fils de la veuve de Sarepta, renverse les autels de Baal et disparaît dans un char de feu. Voilà le sujet : c'est l'Ancien-Testament dans toute sa simplicité. Le texte, c'est la prose même de l'Ancien-Testament. Un texte en prose, qui rendrait impossible la musique de théâtre, convient, au contraire, au style religieux ; car si le vers par son rhythme guide souvent l'inspiration du compositeur, souvent aussi il l'entraîne à des combinaisons mélodiques vulgaires. La prose n'a pas ce défaut. Plus dure à manier, si elle n'aide pas le compositeur, elle ne le dirige pas du moins dans des routes déjà parcourues.

L'oratorio d'*Élie* ne contient pas moins de quarante-trois morceaux : ouverture, airs, duos, trios, récitatifs, chœurs et doubles chœurs, chœurs sans accompagnement, chœurs alternant avec les personnages récitants. Toutes les formes qui peuvent résulter de la combinaison des instruments entre eux, des voix entre elles, des voix dialoguant avec les instruments, y sont savamment employées. Privé de l'intérêt de la mise en scène, c'est aux seules resssources de l'art que le compositeur a dû recourir pour enchaîner l'attention.

Les récits et les airs sont confiés à six personnages principaux : Élie, Obadja, le roi, la reine, un soprano solo et un ténor solo.

Un grave récitatif, accompagné par les instruments de cuivre, commence la partition : c'est la parole de Dieu qui doit être entendue avant les murmures des hommes. Puis se développe une ouverture entièrement fuguée sur un thème franc et majestueux, où tous les procédés de la science sont employés pour préparer une explosion énergique. Elle éclate à l'entrée du chœur qui déplore les malheurs d'Israël. Ce premier morceau est d'une grande puissance; on sent que le compositeur a toute sa force et qu'il la retient plutôt qu'il ne la laisse s'épancher ; la fatigue se décèlera plus tard. Je signale comme d'une beauté achevée le passage (page 28 de la partition). Rien n'est plus dramatique que cette extinction subite des forces de l'orchestre et du chœur. Le rhythme syncopé des instruments à cordes, le roulement sourd des timbales, ajoutent à l'impression profonde que le compositeur a réussi à produire.

Le n° 2 est un duo avec chœur qui repose sur un court fragment mélodique réparti dans toutes les voix. Ce fragment semble l'axe sur lequel viennent s'enrouler les mélodies principales. Déjà se montre l'art ingénieux et subtil, à côté de l'art puissant et grandiose.

C'est par des oppositions de rhythme que le chœur n° 3 est remarmarquable. Il a cependant moins de caractère que celui qui commence la partition.

Le n° 7, le double quatuor des anges, est écrit à huit parties réelles ; réelles, je répète le mot, car Mendelssohn ne se sert pas pour écrire à huit parties de ce procédé commode qui consiste à faire entrer le second chœur sur l'accord qui termine le premier et à faire taire celui-ci. Les huit parties se meuvent réellement ensemble, et malgré les difficultés de ce genre de travail, l'on ne remarque rien dans la marche des parties qui trahisse l'effort.

L'étude de ce quatuor sera de la plus grande utilité pour les jeunes compositeurs. Elle sera d'autant plus utile que les morceaux de ce genre sont rares, et que, ne pouvant être expédiés au courant de la plume, ils répugnent aux compositeurs. On n'en a guère pour modèles que les deux grandes fugues de Cherubini et de Sarti qu'on fait étudier au Conservatoire; et encore, si la forme est savante, le style est loin d'en être bon.

Le n° 8 est un chef-d'œuvre : c'est la prière de la pauvre veuve qui demande au prophète de rappeler son fils à la vie. Ce morceau me suggère une réflexion. Dans mon dernier article, je parlais de la mélodie harmonique ; ce morceau en offre de fréquents exemples. Cette intime union de l'harmonie et de la mélodie est difficilement comprise par le vulgaire, qui s'efforce toujours de séparer ce que le musicien doit s'attacher à réunir. Cette union est facile à établir cependant.

Une note est mise en vibration. Jusqu'ici la mélodie n'existe pas. Mais cette note elle-même fait partie d'un accord ; la voilà affectée d'une certaine façon : l'accord reçoit d'elle son complément; mais elle, à son tour, reçoit de l'accord une physionomie particulière. Le *sol* faisant partie de l'accord d'*ut* n'amène pas une sensation semblable à celle du *sol*, quatrième note d'un accord de septième diminuée. Ceci est élémentaire. Mais supposons que cette note soit suivie d'une autre note, laquelle portera un nouvel accord : voici déjà un fragment de mélodie constitué. Or, suivant l'harmonie que porteront ces deux notes, suivant l'ordre de succession des accords, ce fragment mélodique prendra un aspect différent. Les deux notes *si ut*, faisant partie, la première de l'accord parfait de *sol*, la seconde de l'accord parfait d'*ut*, ont un caractère essentiellement différent de ces mêmes notes faisant partie, l'une de l'accord de septième diminuée sur *sol* dièse, et l'autre de l'accord parfait de *la*. Au lieu de ce court fragment, si nous adoptions une série de sons, quelle prodigieuse variété d'aspects les combinaisons harmoniques viendront leur prêter! A son gré, l'on verra l'harmonie interrompre le sens de la mélodie, ou le préciser, éclairer ou assombrir ses contours. C'est ainsi que dans l'ogive gothique, sur le prisme éblouissant des vitraux de couleur, la colonnette trace ses lignes élancées, le trèfle arrondit ses onduleux contours. La mélodie harmonique a été entrevue par les anciens maîtres allemands ; elle est peu pratiquée par les compositeurs français, qui ont plutôt le don de la grâce, de la mélodie facile, que celui la combinaison des sons ; et cependant c'est l'admirable loi d'où découleront les destinées de la musique future. Par sa conquête, par celle des combinaisons rhythmiques, par celle des sonorités, éléments de l'art longtemps négligés, et qui contribuent comme l'harmonie à colorer la mélodie, la musique, dont les bases ne sont pas encore posées, prendra enfin possession de son trône. Ces heureux temps, que ne soupçonne pas le vulgaire, ce sera presque une gloire que de les avoir entrevus.

La scène de la veuve, occasion de cette digression, est un modèle de mélodie harmonique; le chant emprunte à l'accompagnement une tristesse suppliante à laquelle nulle phrase mélodique n'eût pu atteindre par ses seules forces. L'harmonie, secourable sœur, alors est venue à son aide, et la plainte désolée de la pauvre femme fait vibrer les fibres, même les plus rebelles, du cœur.

La scène des prêtres de Baal (n° 11 et suiv.) est une des plus larges conceptions de l'ouvrage. Les prêtres invoquent leur dieu pour que la flamme céleste descende sur le bûcher qu'ils ont élevé. « Criez, criez encore plus haut et plus fort, » dit le prophète. La prière devient plus pressante. « Plus haut, » répète Elie. La prière alors devient passionnée et presque furieuse. On comprend que le plan de cette scène pouvait être pour le musicien un écueil ou la source de grandes beautés. Il y avait une gradation à observer que pouvait seul aborder un artiste sûr de sa plume. Le compositeur a su traiter ce plan avec un rare talent. Peut-être pouvait-on l'interpréter d'une manière plus large encore ; mais contentons-nous du beau quand nous le rencontrons.

On remarque dans cette scène un choral majestueux, accompagné par les instruments à vent. Présenté d'abord par les voix d'hommes, il est répété par les voix de femmes ; puis il reparaît dans le chœur tout entier en imitations serrées. La phrase était riche par elle-même, et voilà sa richesse doublée. Tels sont les secrets de la science. Vient ensuite un chœur des prêtres très-énergique (page 137), et caractérisé dans les accompagnements par une succession de notes rapides que se rejettent alternativement les deux groupes des instruments à cordes et des instruments à vent. Enfin, le morceau se termine par une explosion de toutes les forces de l'orchestre et des voix où le compositeur a tout

(1) Voir le n° 38.

réuni, clameurs des instruments, imprécations des prêtres, pour produire la confusion : la confusion savante, qui n'est pas le désordre, qui n'obscurcit pas la pensée du compositeur, mais qui la roule dans ses flots comme la mer se joue du rocher qu'elle a déraciné.

C'est une belle chose que ce choral (n° 15); il est écrit dans le style simple qu'affectionnait S. Bach, et de plus, ces légères broderies que murmurent les premiers violons lorsque les voix se taisent, lui prêtent un charme inexprimable.

Sauf la fin, j'aime beaucoup moins le chœur (n° 16); cela rentre dans ces habitudes de musique brutale qui étaient si fort à la mode au dernier siècle, et qui sont cause que Mozart a souillé (qu'on me passe le terme) son sublime *Requiem* de la fugue la plus tapageuse et la plus brutale. Il serait temps d'en finir avec ces allures de cabaret que trop d'auteurs impriment encore à la musique d'église. Les passages où ce défaut peut être signalé sont rares chez Mendelssohn : ceux où il a fait abus, moins que ses devanciers cependant, de certains autres procédés de la science sont, au contraire, assez communs : par exemple, ces imitations à la quarte et à la quinte, qui font les délices du Conservatoire.

Ce genre d'imitations fuguées à quatre ou à huit parties donne certainement plus de peine à traiter que le genre de la musique plane. Il est difficile de faire concorder ces fragments, dont le compositeur s'impose de ne pas déranger l'ordonnance, avec les obligations de l'harmonie ; mais l'effet ne résulte pas toujours de ce long travail. La fugue du *Requiem* dont je viens de parler est un chef-d'œuvre, si l'on considère le temps qu'elle a dû coûter; mais que ceux qui l'ont entendue, même bien exécutée, si la chose a pu exister, s'adressent à moi et qu'ils me communiquent franchement l'impression qu'ils en ont reçue. Palestrina, il est vrai, le plus grand compositeur de musique religieuse, s'est servi de ces imitations ; mais, par la lenteur des mouvements, elles dépouillent l'accent brutalement rhythmique que leur donne un mouvement précipité.

Dans le chœur n° 20 qui termine la première partie, rien n'est plus beau que la disposition de l'orchestre. Le chœur s'écrie : « Les sources jaillissent, les eaux bondissent, » et les violons de l'orchestre lui répondent par des gammes rapides et violentes qui tantôt plongent dans les profondeurs du grave, tantôt atteignent les hauteurs les plus aiguës et accélèrent leur course comme les eaux impétueuses qui viennent rafraîchir la terre embrasée. (Page 208.) Les harmonistes admireront une modulation du plus grand effet où le compositeur, à la tonalité sombre de *ut* mineur, fait presque subitement succéder la tonalité claire et vibrante de *ré* majeur.

(*La fin au numéro prochain.*)

LÉON KREUTZER.

TESTAMENT DE M. LE BARON DE TRÉMONT.

Le moment est venu de donner toute la publicité qu'il mérite à l'acte de dernière volonté par lequel M. le baron de Trémont a dignement couronné une honorable existence, partagée entre les affaires publiques, les lettres et les arts.

Dans notre numéro du 15 août dernier, nous avons déjà dit comment, en vertu de cet acte, les cinq associations : 1° des artistes musiciens ; 2° des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs; 3° des artistes dramatiques ; 4° des gens de lettres ; 5° des inventeurs et artistes industriels, se trouvaient dotées d'une rente de 330 fr. chacune.

Aujourd'hui que nous avons entre les mains une copie exacte du testament et des codicilles, contenant toutes les dispositions du défunt, expliquées, commentées, justifiées par lui-même, nous entrerons dans de plus amples détails sur ces pièces vraiment originales, dont la reproduction ou l'analyse ne peut que grandement profiter à la mémoire de leur auteur.

Le testament de M. le baron de Trémont porte la date du 5 mai 1847.

Alors, toute sa fortune se composait de 16,621 fr. de rentes sur l'Etat, du petit domaine de Rosey, de son mobilier, argenterie, bibliothèque, collection d'autographes et d'estampes.

Lors de son premier codicille, rédigé le 15 mai 1851, ses rentes s'étaient élevées à 17,180 fr., ce qui lui permit d'augmenter la nombre et le chiffre de ses legs, montant à une somme totale de 18,108 fr. par année, c'est-à-dire 928 fr. de plus que ses rentes sur l'Etat.

Ainsi, M. le baron de Trémont donnait tout ce qu'il pouvait donner, ne laissant rien au hasard des parentés lointaines et oubliées. Il était célibataire, sans frères, ni sœurs, ni neveux. Il avait quitté de bonne heure la Franche-Comté, son pays natal; il ne se connaissait que des cousins et des cousines plus riches que lui, et qui l'avaient perdu de vue. Il se croyait donc, et il devait se croire, le droit de faire tout ce que la loi ne défend pas. Après avoir nettement exposé sa situation, et s'être rendu le témoignage que toute bonne conscience est admise à se rendre, il ajoute ce qu'on va lire :

« Je déclare que les dispositions qui vont suivre ont toujours été ma » pensée dominante, et que pour arriver à leur réalisation, j'ai refait » mon testament autant de fois que les vicissitudes de ma vie l'ont » exigé. Ayant vécu dans un monde où le *superflu est la chose la plus* » *nécessaire*, j'aurais doublé mon revenu en plaçant ma fortune à » fonds perdu; j'aurais doublé ces jouissances matérielles que les céli- » bataires aiment tant à se procurer ; j'aurais enfin augmenté cette part » mal réfléchie, mais non moins réelle, de considération que la société » accorde à la fortune. Une volonté ferme a éloigné de moi cette pen- » sée égoïste. »

Grâces soient rendues à M. le baron de Trémont ! L'homme qui pense comme lui n'a pas besoin d'oraison funèbre ; son testament devient un miroir dans lequel son esprit et son cœur se reflètent éternellement.

1. Le premier legs de M. le baron de Trémont est à coup sûr le plus singulier et pourra prêter à des opinions diverses.

Ce legs, ou fondation, consiste en un *prix annuel (une médaille de cinq cents francs)* décerné *au plus noble usage de l'opulence.*

L'Institut donnera ce prix, cette médaille, au Français ou à l'étranger établi en France, *jouissant d'au moins cinquante mille francs de revenu, qui aura fait le plus bel emploi de ce revenu, ou des capitaux non nécessaires au maintien de sa famille, selon sa position sociale.*

Et le testateur a bien soin de dire que l'emploi devra consister en importants secours accordés au malheur, en création ou soutien d'établissements de bienfaisance et d'utilité publique, en travaux remarquables d'assainissement, de défrichements, en construction de monuments, de chemins, de ponts, enfin en dons précieux aux collections nationales d'art et de science.

Ceci est le revers du prix de vertu fondé par Montyon au profit des pauvres. M. de Trémont fonde un prix d'honneur exclusivement réservé aux riches, et à quels riches? Cinquante mille francs de rente pour le moins ! Heureux ceux qui pourront concourir ! Mais il est à craindre que les concurrents ne soient guères nombreux. M. de Trémont le savait; il l'a dit d'avance; il a même prévu le cas où il n'y aurait pas de concurrent du tout. Si les riches manquent, au bout de deux ans la valeur du prix sera distribuée aux femmes et enfants de pauvres ouvriers malades.

D'ailleurs, M. de Trémont déduit fort ingénieusement les motifs qui l'ont déterminé à cette fondation d'un genre si neuf : « L'étude du cœur » humain, dit-il, montre que l'épreuve de l'adversité est, chez des » gens honnêtes, moins difficile à subir que celle de la prospé- » rité. Lorsque le pauvre est né bon et courageux, rien n'arrête en » lui l'élan du dévouement, rien ne paralyse les mouvements de son » cœur. Étranger aux distinctions et aux besoins créés par la haute » société, ses sentiments sont ceux d'une nature encore vierge. Il est » dévoué, parce qu'il ne calcule pas ce que coûte le dévouement : il » est désintéressé, parce que le travail de chaque jour semble lui

» voiler l'avenir. Le riche, au contraire, vit dans une sphère qui se meut » au milieu d'éléments d'ambition, d'avidité, de vanité, d'égoïsme et » de nécessités factices. L'habitude de regarder au-dessus et rarement » au-dessous de soi, tout, enfin, concourt à affaiblir cette générosité » bienfaisante qui ne favorise aucune prétention et ne flatte aucune » faiblesse. N'être point avare, améliorer son bien, occuper des ou- » vriers est fort louable sans doute, mais il l'est davantage d'y joindre » cet esprit philanthropique qui soulage l'humanité souffrante, qui » améliore la condition de ceux qui n'ont que des bras sans intelli- » gence ou de l'intelligence sans culture. »

M. de Trémont a donc pensé qu'il était bon et utile de signaler à la reconnaissance publique ces bienfaiteurs opulents, de stimuler leur émulation par l'attrait d'une récompense décernée en pleine Académie. Il a retourné le vers célèbre :

Hélas! qu'aux cœurs heureux les vertus sont faciles.

Il croyait qu'on est plus facilement vertueux et généreux quand on est malheureux, et il pourrait bien ne pas avoir eu complétement tort. Laissons de côté les dificultés inévitables du concours, la rareté obligée des concurrents, peut-être même l'impossibilité d'en trouver ; ne voyons que la beauté, la noblesse d'une idée fine et juste en elle-même. Surtout, ne désespérons de rien et ne décourageons personne : les gens qui ont plus de 50,000 livres de rentes méritent autant d'égards que s'ils n'avaient rien.

2. La seconde fondation de M. le baron de Trémont s'adresse à trois étudiants distingués et sans fortune, appartenant aux trois Facultés : des sciences, de droit et de médecine. Elle consiste en trois prix de 1,000 fr. chacun, qui seront décernés à titre d'encouragement et d'assistance, dont l'utilité ne saurait être contestée.

3. Prix d'encouragement à un jeune peintre ou statuaire et à un jeune musicien. Ces deux prix, également de 1,000 fr. chacun, ont la même destination que les trois précédents. Les élèves qui auront obtenu le grand prix de Rome n'y participeront qu'à leur retour, et dans le cas seulement où le manque de travaux les mettrait dans la gêne. « Je désire, dit le fondateur, que les seconds prix appellent principa- » lement l'attention de l'Académie. Lorsqu'elle le jugera convenable, » elle pourra partager l'encouragement ou le différer, et encore le con- » tinuer au même sujet, comme il a été dit pour la fondation 2, etc. »

4 et 5. Ici viennent les deux fondations de 220 fr. de rente faites d'abord aux deux associations des artistes musiciens et des artistes peintres, portées ensuite à 330 fr., et étendues aux trois autres associations par le premier codicille.

6. Fondation de 1,000 fr. de rente, pour aider un savant sans fortune dans les frais de travaux et d'expérience, qui feront espérer une découverte ou un perfectionnement très-utile dans les sciences, dans les arts libéraux et industriels.

7. Fondation de trois bourses entières et de trois trousseaux à l'École polytechnique. « Je me plais, dit M. de Trémont, à lier cette fon- » dation aux souvenirs de ma carrière administrative. Lorsqu'aux » époques des révolutions les passions fermentent, l'administrateur » qui n'épargne rien pour faire prévaloir l'intérêt public reçoit sa » récompense en emportant l'estime de ses administrés. J'ai eu cette » satisfaction dans les préfectures de l'Aveyron, des Ardennes et de » la Côte-d'Or. » C'est donc à des élèves sortis de ces trois départements que la munificence est destinée. Dans le cas où il n'y aurait pas de sujets, la bourse annuelle serait capitalisée, et la somme excédant le prix de la pension, serait remise, soit à l'élève sortant de l'école pour ses frais d'équipement, soit à ses parents, s'ils sont chargés d'une nombreuse famille. Le fondatenr prévoit tout, même le cas où l'admission à l'école serait rendue gratuite.

8. Fondation de trois bourses entières et de trois trousseaux à l'Ecole des arts et métiers de Châlons.

9. Fondation pour les pauvres de la commune de Rosey, près Vesoul, Haute-Saône. Avant 1789, le grand-père de M. de Trémont possédait dans cette commune un domaine considérable dont le petit-fils ne recueillit que la moindre partie. Cent francs de rente sont laissés aux pauvres, à titre de souvenir.

10. Dot pour faciliter le mariage d'une fille-mère reçue à l'hospice de la Maternité de Paris. Que les moralistes sévères ne prennent pas l'alarme, en lisant ce titre auquel nous n'avons voulu rien changer. Loin du fondateur l'idée d'encourager, de protéger le vice ! Il n'a tout au contraire d'autre intention, d'autre espérance, que de ramener à la vertu la pauvre fille qui n'y aura manqué qu'une fois, et dont le complice sera un bon sujet, un bon ouvrier. Cinq cents francs devront servir à établir régulièrement le jeune ménage.

11. Il s'agit ici de récompenser les loyaux services, le dévouement même d'un honnête domestique attaché à M. Trémont depuis 1837. Huit cents francs de pension viagère lui sont assurés.

12. Contribution annuelle à l'établissement agricole de Mettray. Trois cents francs de pension annuelle sont affectés à cette institution philanthropique.

13. Huit livrets de vingt-cinq francs chacun à huit pauvres enfants, ouvriers apprentis, de l'âge de huit à douze ans. Encouragement de bonne conduite.

14. Quatre livrets de cinquante francs à quatre pauvres ouvriers apprentis, aussi de Paris, et de l'âge de treize à dix-sept ans.

15. Prix d'encouragement de deux cents francs pour un jeune ouvrier sans fortune, suivant avec assiduité et distinction les cours de l'Ecole des arts et métiers de Paris.

16. Enfin, à la ville de Saint-Germain-en-Laye (où M. de Trémont a terminé ses jours), fondation d'une rente perpétuelle de quatre cents francs, dont trois cents pour les pauvres et cent pour achat de livres à la bibliothèque publique de la ville. Plus, une médaille de vingt francs pour l'ouvrier qui aura été le plus assidu à la lecture. Lorsqu'il n'y aura pas lieu à la décerner, ces vingt francs seront réunis aux cent francs destinés aux acquisitions.

Tel est, dans son ensemble et seulement dans la rapide énonciation de ses dispositions principales, cet acte de volonté suprême, si élevé de pensée, si simple de style, et qui jette un reflet lumineux sur le nom modeste de celui qui l'a conçu, médité, rédigé avec tant de bonté d'âme, de calme d'esprit, de prévoyance ingénieuse. S'il nous eût été possible de le transcrire tout entier, on aurait vu que M. de Trémont n'a rien omis de ce que la prudence humaine comporte. Ainsi, et tout d'abord, il a voulu que la retenue d'un dixième fût affectée à un fonds d'accroissement de toutes ses fondations perpétuelles, comme moyen de les mettre à l'abri de la dépréciation progressive des valeurs monétaires, dépréciation qu'amène toujours la plus grande abondance de l'or et de l'argent. — « Louis XVI, dit-il, dans son ordonnance de 1780 sur les dotations » des hôpitaux, l'a prévu. Je suis cet exemple. Mais pour que la » somme à distribuer le soit intégralement, au lieu d'en retenir le » dixième, j'ajoute en plus ce dixième, qui sera affecté chaque année » à un fonds d'accroissement. » En conséquence, la rente annuelle de chacune des associations d'artistes est portée à 330 fr., pour que la distribution annuelle soit bien de 300 fr. et que les 30 fr. d'excédant soient placés au fur et à mesure des échéances. C'est à l'Académie française et à l'Académie des beaux-arts que le testateur confie la surveillance de toutes ses libéralités intéressant les lettres et les arts. Cependant il va jusqu'à prévoir le cas où les Académies n'accepteraient pas cette mission pieuse, et, par son troisième codicille, il s'en rapporte à ses exécuteurs testamentaires du soin de le remplacer et de faire ce qu'il eût fait lui-même de son vivant.

Au début de son testament, M. le baron de Trémont réclame l'indulgence de ses exécuteurs testamentaires pour la peine qu'il va leur donner : « *Inconvénient qui*, dit-il, *ne peut pas se renouveler.* » Vers la fin il dit encore : « Je termine par des excuses à tous ceux qui » devront lire cet acte, dont je n'ai pas pu ou plutôt pas su abré- » ger la longueur. J'en adresse de nouvelles à mes exécuteurs testa- » mentaires sur la complication de la tâche dont ils sont chargés. Je

» trouve ma reconnaissance insuffisante, et *je voudrais que tous ceux* » *qui profitent de mes legs pussent les remercier.* »

Nous n'ajouterons qu'un mot, c'est que l'Association des artistes musiciens exprimera sa reconnaissance en faisant exécuter dans l'église Saint-Eustache, du 15 au 20 octobre, le *Requiem* de Berlioz, à la mémoire de M. le baron de Trémont.

P. S.

DISCOURS PRONONCÉ PAR M. FÉTIS,

COMME DIRECTEUR DE LA CLASSE DES BEAUX-ARTS DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE.

Bruxelles.

Dans sa séance du 22 septembre, la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique a procédé au remplacement de ses membres associés et correspondants décédés depuis 1848. Elle a nommé Mercadante, directeur du collége royal de musique de Naples, en remplacement de Spontini. M. Bosselet, professeur d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles, a été choisi pour remplacer Mengal comme correspondant. Dans les autres sections de la classe, plusieurs membres de l'Institut de France ont obtenu la majorité comme membres associés ; entre autres, M. Schnetz, aujourd'hui directeur de l'Ecole de France à Rome, pour la peinture ; M. le comte de Nieuwerkerke, directeur des Musées de Paris, et M. Dumont, pour l'architecture ; enfin, M. Duchesne aîné, conservateur du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, dans la section des sciences et des lettres appliquées aux arts.

Le lendemain, 23, la classe des beaux-arts a tenu sa séance publique annuelle, sous la présidence de M. Fétis, directeur de la classe, pour la présente année. Le vaste local des Augustins était encombré d'une foule compacte, attirée par l'attrait qu'offre toujours la musique dans ces solennités. La séance s'est ouverte par l'ouverture de *Sémiramis*, de Rossini, exécutée par l'orchestre du Conservatoire, sous la direction de M. Bosselet. Après ce morceau, dit avec un chaleureux entraînement par le jeune orchestre, M. Fétis, en sa qualité de directeur, a prononcé le discours suivant :

Messieurs,

L'institution des académies d'artistes a précédé celle de toutes les sociétés savantes. La plus ancienne de ces académies fut formée, en 1345, par les peintres vénitiens, sous la protection de saint Luc. Cinq ans après, il s'en établit une semblable à Florence. Le but de ces associations était le progrès de l'art, au point de vue de la forme qui, vers le milieu du XIVe siècle, commença en effet à sortir des lignes longues et raides des temps antérieurs. Les bons résultats produits par les académies de Florence et de Venise firent multiplier les institutions de ce genre dans toute l'Italie. Le XVIe siècle en vit naître un très-grand nombre à Rome, à Bologne, à Parme, à Padoue, à Milan et ailleurs. Dès l'année 1391, les peintres et imagiers de Paris avaient déjà formé une association dont saint Luc était le patron, et à laquelle les rois de France accordèrent des priviléges à diverses époques. Chaque art eut ses académies ; la peinture d'abord ; l'architecture ensuite, et puis la musique. Au XVIIe siècle, cependant, quelques académies se formèrent pour favoriser l'art dans son ensemble, en l'associant à la philosophie. Telles furent les académies des *Lincei*, de Rome ; des *Gelati*, de Bologne ; des *Fervedi*, de Florence ; des *Zelati*, de Venise. Ces institutions, dont l'influence perfectionna le goût des populations, ont fait naître l'idée des grandes sociétés modernes, où la philosophie, les lettres, les sciences et les arts ont été réunis en un seul corps, dans le but de travailler de concert au perfectionnement moral de la société, en conservant, toutefois, leur indépendance et leur mode spécial d'action.

Cette spécialité d'action sur l'intelligence et le sentiment des nations explique, Messieurs, pourquoi les classes des beaux-arts de l'Institut de France, de l'ancien Institut du royaume des Pays-Bas, de l'Académie royale de Belgique, et les Académies spéciales des Beaux-Arts de Berlin et de Stockholm, ne publient pas de mémoires, comme les sociétés purement littéraires et scientifiques. Le pinceau du peintre, l'ébauchoir et le ciseau du sculpteur, le burin du graveur, le crayon, la règle et le compas de l'architecte, la plume et le papier réglé du compositeur, sont les interprètes naturels des pensées et des inspirations de ces artistes. C'est par les produits de leur art qu'ils agissent sur la sensibilité et parlent à l'intelligence. Individuellement, chacun des membres d'une académie de beaux-arts fait, dans sa sphère d'activité, tout ce qu'on est en droit d'attendre de son talent pour sa propre renommée, pour l'avancement de l'art, et conséquemment pour la considération du corps auquel il appartient. Comme partie intégrante de ce corps, il y porte ses idées, ses vues, ses sentiments, et reçoit en échange communication des aperçus et des intuitions qui caractérisent d'une manière particulière les talents divers de ses confrères. De l'échange des idées, de leur discussion jaillit quelquefois une lumière inattendue sur des questions demeurées longtemps dans les obscurités du doute. C'est ainsi qu'après avoir mis en évidence l'individualité de ses conceptions, de ses inspirations, et de son habileté dans le mécanisme de son art, chacun des membres d'une académie d'artistes rend encore des services importants à l'art pris dans le sens le plus étendu, ainsi qu'à la patrie, bien qu'il ne prenne pas la plume pour exposer ses théories ou pour discuter celles d'autrui.

En ce sens, Messieurs, je pense que la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique satisfait à ce qu'on est en droit d'attendre d'elle. Cependant elle a cru pouvoir faire plus, par la coopération de toutes les capacités dont elle est composée. L'histoire de l'art en Belgique, de ses développements, de ses transformations et de ses vicissitudes ; celle des artistes, de leurs études, de leurs travaux et des luttes où leur talent s'est engagé, où leur courage s'est quelquefois épuisé ; cette histoire, dis-je, a été considérée par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique comme le travail le plus important et le plus utile qu'elle pût entreprendre au point de vue de l'instruction de tous et de la gloire de la patrie. Elle a pensé que le livre qui aurait cette histoire pour objet ne devait pas être une simple nomenclature d'œuvres enfantées par le génie belge, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours ; mais que le but de sa conception était de mettre en évidence les rapports constants des arts, avec les mœurs, les institutions, les transformations sociales et les gouvernements.

Pour faire ce livre et pour lui donner le caractère d'authenticité d'où doit dépendre sa valeur, par la reproduction des monuments et des documents, le concours du gouvernement ne serait pas seulement utile, mais indispensable. Depuis plusieurs années la classe des beaux-arts le sollicite ; mais il y a lieu de croire que l'importance de cet objet n'a pas été saisie, car nos lettres sont restées sans réponse jusqu'à ce jour. Obligée de suspendre l'exécution de sa noble entreprise par cet empêchement, la classe des beaux-arts n'y a cependant pas renoncé. Elle espère des temps meilleurs et s'y prépare en recueillant les communications et les renseignements qui peuvent l'aider dans ce grand ouvrage. Chacun de ses membres y apportera le tribut de ses idées, de ses recherches et de son talent.

Composée d'hommes qui tiennent le premier rang parmi les artistes du pays et dont l'expérience a mûri le talent, la classe des beaux-arts a pensé qu'elle pourrait être utile d'une autre manière ; elle a cru qu'elle serait le tribunal le plus compétent pour juger les grands concours de composition musicale, de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure. L'influence qu'elle pourrait exercer sur la situation des arts en Belgique deviendrait plus active par cette mission ; mais elle ne lui a pas été donnée. Les récompenses qu'elle distribue, elle ne les a pas décernées. Elle a dit son avis à ce sujet au gouvernement ; mais le gouvernement n'a pas partagé son opinion. A la vérité, quelques-uns de ses membres sont appelés à faire partie des jurys spéciaux qui jugent les concours ; mais ils n'y siégent que comme individus avec des personnes étrangères à la classe des beaux arts.

Les académies sont des êtres moraux et collectifs qui ne peuvent se scinder sans cesser d'exister. Lors même que la raison ne démontrerait pas que la classe des beaux-arts était dans le vrai en réclamant le droit de juger les grands concours, elle aurait pour elle l'exemple de l'étranger ; car c'est l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France qui a cette mission à Paris ; il en est de même à Berlin. C'est par là que ces corps illustres ont l'autorité qui leur est nécessaire ; c'est par là qu'ils manifestent leur indépendance, et qu'ils exercent à l'égard des jeunes artistes un patronage salutaire, tout en laissant à l'art la liberté qui est de son essence. Il y a lieu de croire que lorsque la question sera mieux comprise par l'administration belge, ses répugnances à ce sujet disparaîtront, et qu'elle reconnaîtra la vérité de ce principe, que l'Etat, dans ses rapports avec les artistes, ne doit qu'encourager et récompenser.

Je viens de me servir de deux mots qui n'ont guère d'application, repoussés qu'ils sont par cet autre, *l'économie*. Celui-là triomphe de tous les sentiments, dès qu'il s'agit de l'art ou de la science. Cependant les arts réclament à bon droit la part la plus solide et la plus brillante de la gloire nationale. C'est par eux que la patrie s'est illustrée dans l'histoire ; c'est par eux qu'elle établit encore ses meilleures relations avec les nations civilisées ; c'est par eux que le peuple belge goûte ses plaisirs les plus vifs et

les plus purs; c'est par eux, enfin, qu'il se polit et devient meilleur. A ces titres, ils méritent les sympathies des dépositaires du pouvoir. Malheusement, les intérêts et les besoins matériels, maladies de notre siècle, absorbent toute l'attention de ceux-ci.

Si l'on accordait à ce qui procure les jouissances de l'âme et le bien-être moral une minime part de la sollicitude qu'on a pour des choses moins élevées, on ferait enfanter des merveilles par ces arts qu'on néglige et qui ne se soutiennent guère que par leur propre force. Il y a eu d'autres temps aussi mauvais que le nôtre, et peut-être pires. Au XVIe siècle, par exemple, les entreprises violentes contre la foi, contre la propriété, le carnage des champs de bataille, les malheurs de la guerre civile, la misère et tous les fléaux réunis désolaient le monde; mais les hommes d'élite cherchaient des consolations dans les arts, et les artistes belges, en honneur dans toute l'Europe, faisaient les délices des populations, charmaient Rome, Vienne, Munich, Paris, et trouvaient des protecteurs chez les Sforce à Milan, chez les Médicis à Florence, chez les d'Este à Ferrare, chez les Farnèse à Parme, chez les Gonzague à Mantoue, et jusque dans le sénat de Venise. Resterons-nous au-dessous de ces temps qualifiés de *barbares* par la civilisation moderne? Je ne puis le croire. Si la sécheresse et les vues mesquines de l'esprit démocratique ne parviennent pas à étouffer le sentiment du grand et du beau, principe éternel de l'art, un temps viendra où le pouvoir ne craindra pas de se compromettre en demandant aux assemblées législatives les moyens nécessaires pour faire avec dignité envers les artistes ce qu'expriment ces deux mots : *Encourager, récompenser.*

Réduite à placer ses espérances dans l'avenir, la classe des beaux-arts a pu, du moins, réaliser une bonne pensée, par l'institution d'une caisse de secours pour les artistes malheureux, pour leurs veuves et orphelins. Non-seulement les membres de la classe ont contribué de leur bourse à la fondation de cette caisse, non-seulement ils y ont porté le tribut de leur talent, par le don généreux de leurs ouvrages, mais ils ont mis de la persévérance à solliciter les secours et à exciter le zèle et la coopération d'hommes intelligents, dévoués au soulagement de l'infortune. Leurs courageuses démarches ont été couronnées de succès. Qu'il me soit permis d'être l'interprète de la reconnaissance de la classe, pour l'inépuisable bonté du roi envers notre œuvre, et pour l'appui que le gouvernement a bien voulu lui accorder en toute circonstance. En Belgique, on peut différer d'opinion en certaines choses; mais on sûr de frapper juste quand on s'adresse aux sentiments d'humanité.

A ce discours, salué par les vifs applaudissements de l'assemblée, a succédé la proclamation du résultat des élections faites le jour précédent; puis le secrétaire perpétuel de l'Académie a fait un rapport sur le grand concours de peinture de l'année 1852, sur ses résultats, et a proclamé les noms des vainqueurs, auxquels le président a remis les couronnes qu'ils ont conquises. La séance s'est terminée par l'exécution de la cantate : *Le Festin de Balthasar*, par M. Rongé, de Liége, qui, l'année dernière, avait obtenu le second grand prix. En Belgique, le grand concours de composition musicale n'a lieu que tous les deux ans; la cantate qui obtient le premier grand prix est exécutée à la séance publique de l'Académie des beaux-arts, dans la même année; celle à qui le second prix est décerné jouit du même avantage l'année suivante.

Il y a du savoir, un bon sentiment d'harmonie et déjà de l'habileté d'instrumentation dans l'ouvrage de M. Rongé; le caractère de la scène est bien saisi, et le récitatif est convenablement déclamé; mais les idées manquent de distinction; et d'ailleurs, la seconde partie de la cantate, où l'intérêt devrait s'accroître, est inférieure au commencement. Le jeune compositeur, qui dirigeait l'exécution de son ouvrage, aura sans doute fait de lui-même ces remarques, dont il fera son profit au prochain concours.

Au Directeur de la Gazette musicale.

Monsieur le Directeur,

Veuillez réparer une erreur de fait échappée à M. Halévy dans son article *Amateur*, inséré dans votre numéro du 12 courant.

Le bon abbé Santini, qui depuis vingt-quatre ans daigne m'honorer de son amitié, n'est point *mort il y a quelques années*. Agé de soixante-quatorze ans, il jouit encore d'une santé parfaite et continue d'employer son temps à mettre en partition la musique des grands maîtres du XVIe siècle. J'ajouterai que la vie des hommes sincères, modestes et laborieux comme lui est de celles dont on doit le plus désirer la prolongation.

Agréez, etc., ADRIEN DE LA FAGE.

Saint-Mandé, 18 septembre.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra, la *Favorite*, suivie du premier acte de la *Péri*.

*** *Guillaume Tell* a été donné lundi dernier, au lieu de *Robert-le-Diable*. Une indisposition de Depassio avait empêché de maintenir le spectacle. L'affluence était grande et s'est augmentée encore pour le *Juif errant*, représenté mercredi avec le succès qui accompagne toujours ce magnifique ouvrage. *Robert-le-Diable* a repris son tour vendredi, avec Gueymard, Depassio, Mme Laborde et Mlle La Grua, qui chantait pour la seconde fois le rôle d'Alice. La jeune cantatrice en a parfaitement saisi le caractère poétique et musical; il n'y a plus, maintenant, que des éloges à lui donner. *Robert-le-Diable* avait rempli la salle, comme dans les premiers jours de son apparition.

*** Adolphe Adam est chargé d'écrire la musique du ballet nouveau, dans lequel Fanny Cerrito fera sa rentrée; ce ballet doit être donné dans le courant du mois de novembre.

*** Le *Père Gaillard* et la *Croix de Marie* ont alterné à l'Opéra-Comique, pendant la semaine qui vient de s'écouler. *Actéon*, la *Perruche*, *Adolphe et Clara*, le *Calife de Bagdad*, accompagnaient ces deux grands ouvrages.

*** Mme Ugalde profite de son congé pour donner à Bruxelles et à Anvers des représentations extrêmement brillantes et suivies.

*** On annonce la première représentation de l'ouvrage en trois actes de MM. Scribe, Germain Delavigne et Clapisson pour le commencement du mois prochain.

*** L'opéra d'Adolphe Adam, *Si j'étais roi*! poursuit sa brillante carrière au Théâtre-Lyrique. Jusqu'à présent il a servi presque uniquement à former le répertoire. Deux fois seulement, depuis l'ouverture, on a donné un autre spectacle, composé de la *Poupée de Nurenberg*, cet ouvrage si spirituel et si amusant, dont la musique est du même maître; de *Ma tante Aurore*, et du *Mariage en l'air*. Dans *Si j'étais roi*! la combinaison des deux troupes se borne actuellement au partage du rôle de ténor entre MM. Tallon et Carré, et de celui de la prima donna entre Mmes Colson et Sophie Noël. Laurent conserve toujours celui du roi, et Junca celui du prince Kador. Nous devons signaler une très-jolie personne, Mlle Garnier, qui chante au second acte un petit rôle de coryphée.

*** *Robin-des-Bois* doit être joué bientôt à ce théâtre. Les premières nouveautés qui succéderont au chef-d'œuvre de Weber sont *Tabarin*, en deux actes, de MM. Alboize et Georges Bousquet; *Flore et Zéphyr*, en un acte, et *Choisy*, aussi en un acte, dont la musique est de M. Gautier.

*** Lablache n'est pas encore parti pour Saint-Pétersbourg, ainsi qu'on l'avait annoncé par erreur.

*** L'*A B C* musical; la suite, le Solfége à deux voix, de Panseron, ainsi que son Nouveau solfége concertant, à l'usage des pensions, des classes d'ensemble et de l'école Wilhem, obtiennent toujours un immense succès; il en est de même de ses méthodes de chant pour toutes les voix. Tous ses ouvrages sont adoptés dans toutes les classes. L'auteur recommencera ses cours de solfége, de chant et d'harmonie, le 1er octobre prochain.

*** La messe à solos, composée par le même maître, a été exécutée deux fois pendant le mois de septembre, à Beaumont et à Savigny, en Touraine.

*** Nous recommandons à nos lecteurs le cours d'harmonie pratique dirigé par Mlle Juliette Dillon, organiste de la cathédrale de Meaux. Le but spécial de ce cours est d'exercer les élèves à préluder et à improviser sur le piano. Par une méthode toute pratique et un système nouveau, Mlle Juliette Dillon garantit des progrès rapides et des résultats certains en un court espace de temps. Joignant l'exemple au précepte, Mlle Juliette Dillon improvise ou prélude devant les élèves à chacune de ses séances. Il y a une séance tous les vendredis, de 2 à 4 heures. Les élèves sont admises après un examen préparatoire. Il y a aussi des séances à part pour les jeunes personnes qui se destinent au professorat. — 17, boulevart de la Madeleine, et cité Vindé, 4, Paris.

*** M. le chevalier de Landsberg, l'amateur distingué, si connu de tous les artistes qui ont visité Rome, où son salon représente le véritable centre de la vie musicale, est en ce moment à Paris. M. de Landsberg possède, en outre, une des bibliothèques les plus riches et les plus curieuses de l'Europe.

*** L'inauguration du salon des bains de Sainte-Adresse s'est faite le 15 de ce mois, par une matinée musicale que donnait M. Sautreuil, ancien lauréat du Conservatoire, et violoncelle-solo du théâtre du Havre. L'artiste a enlevé tous les suffrages, notamment dans son morceau sur des motifs de *Guillaume Tell*, exécuté avec le concours de MM. Buziau et Œschner, et dans sa fantaisie expressive sur les *Monténégrins*. Une cantatrice, Mlle Lassenne, et un chanteur, M. Bonnefoy, ont pris part au succès de cette brillante matinée.

*** M. Widor, l'un des pianistes les plus distingué de Lyon, où il professe avec le plus grand succès, est à Paris en ce moment. Il promet de se faire entendre à Saint-Vincent-de-Paul sur le bel orgue de Cavaillé-Coll, car l'habile artiste excelle autant sur l'orgue que sur le piano.

*** M. J.-R. Croze vient de recevoir une lettre officielle de Rome qui l'informe que le Saint-Père a bien voulu accepter la dédicace d'un *O salutaris* pour voix et orchestre, que cet artiste a composé et fait exécuter avec un très-grand succès à Versailles.

*** Aujourd'hui, dimanche, doit avoir lieu à Lyon le grand concert militaire dirigé par George Hainl, et donné au profit de l'Association des

artistes-musiciens. Douze corps de musique, donnant un total de sept cents exécutants, y prendront part. Le programme se compose du *Kyrie*, du *Sanctus*, de l'*O salutaris* de la messe de Sainte-Cécile, d'Adolphe Adam; d'une fantaisie militaire, de Mohr, de la prière de *Moïse*, de l'ouverture de *Fra Diavolo*, d'une chasse de Rossini, arrangée par Fessy, des *Bords du Rhin*, de Klosé, et de *Judas Macchabée*.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 25 septembre. — Le programme de la distribution des prix aux élèves du Conservatoire avait été formé cette année avec autant d'intelligence que de goût. Parmi les morceaux nouveaux figuraient un air de la *Tempesta*, chanté par M. Michel, jeune ténor; un trio du *Carillonneur de Bruges* et le chœur du *Juif errant* (la Saint-Jean). Ce morceau d'ensemble si vif, si original et d'une orchestration si brillante, a produit un immense effet sur l'auditoire. Nous avions rarement vu de succès plus franc et plus unanime. Il faut dire aussi que les musiciens du grand théâtre et les jeunes choristes y ont mis de l'amour-propre et rivalisé d'intelligence et de précision. L'air de *Charles VI*, chanté par Mlle de Maupoint, est un de ceux qui ont eu les honneurs de la séance. Mlle de Maupoint a dit ce morceau magnifique, non pas en élève, mais en artiste. Un élève de M. Millont s'est également distingué dans un fragment du sixième concerto de Rode; l'air de la *Somnambule* par M. de Maupoint, les couplets du *Fou de Saint-James*, par Mlle Reille, ont été ensuite fort applaudis, ainsi que le grand concerto de Mendelssohn, exécuté par le jeune Loreau, élève de M. Barsotti. Le grand final de la révolte, de *Fernand Cortès*, dans la partie récitante avait été confiée à M. Méritan, ancien élève de M. Benedit, a vivement impressionné l'auditoire. Le public, qui depuis longtemps était privé de ce chef-d'œuvre, a tressailli d'admiration aux accents inspirés du conquérant espagnol et de ses soldats intrépides; il a couvert de bravos et d'applaudissements chaleureux les dernières mesures du magnifique final. L'intermède de déclamation par les élèves de M. Bénedit n'avait jamais obtenu autant de succès. Les élèves ont dit cette année une scène de l'*Ecole des Vieillards* et un morceau du *Mercure galant*.

*** *Louvain*. — Vous aurez lu le résultat de cette tentative hardie, incroyable, de la part d'une société d'amateurs d'avoir voulu représenter le *Carillonneur de Bruges* avant aucun théâtre de la province. Ce tour de force sans exemple a réussi au-delà de toute attente, sous les yeux des deux auteurs, MM. de Saint-Georges et Albert Grisar, et avec le brillant concours de Mlle Wertheimber, la créatrice du rôle de Béatrix sur votre théâtre de l'Opéra-Comique. MM. de Saint-Georges et Grisar ont été ravis, transportés de l'exécution parfaite, admirable de leur œuvre. Cette représentation a eu lieu en présence de LL. AA. RR. le duc de Brabant et du comte de Flandre, qui ont fait demander dans leur loge les deux auteurs et leur ont fait une réception des plus cordiales. Pendant huit jours, MM. de Saint-Georges et Grisar ont été accablés de prévenances, d'attentions délicates, dignes, en un mot, de cette vieille réputation d'hospitalité brabançonne. Banquet royal, bal royal, dîners, réceptions, rappels au théâtre, fleurs, couronnes, aubades, compliments, félicitations de la part de tout ce que l'ancienne capitale du Brabant, la docte cité louvaniste, compte d'hommes éminents parmi les magistrats, les artistes, les gens du monde, rien n'a manqué à la gloire des deux illustres hôtes que la ville universitaire avait l'honneur de posséder dans son sein.

*** *Aix-la-Chapelle*, 15 septembre. — Samedi dernier, la jeune et célèbre violoniste Mlle Milanollo, a failli être victime d'un affreux accident. Sur le grand théâtre de notre ville. Pendant que Mlle Milanollo exécutait les variations sur le *Rheinweinlied*, le bas de sa robe fut poussé par le vent, qui venait d'une coulisse, près d'une des bougies du trou du souffleur, et prit feu. Des cris retentissent de tous les points de la salle; mais la jeune artiste, sans se déconcerter le moins du monde, passe son archet sur les flammes, qui s'éteignent immédiatement. Le public applaudit à outrance, et Mlle Milanollo reprit tranquillement l'exécution des variations à partir de l'endroit où l'accident l'avait interrompue.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — Le 15 octobre prochain, sera représentée la *Clémence de Titus*; Mlle J. Wagner chantera le rôle de Sextus, et Mme Herrenburger celui de Vitellia. — Mlle Franciska Wagner, sœur de la célèbre prima donna, doit donner quelques représentations au théâtre de la Cour.

*** *Weimar*. — On attend pour le mois prochain Berlioz, qui doit diriger en personne son opéra *Benvenuto Cellini*.

*** *Francfort-sur-Mein*. — A partir du 1er octobre, la direction du théâtre passe aux mains de M. Hoffmann.

*** *Vienne*. — M. Strauss avait arrangé pour le 14 septembre une solennité commémorative en l'honneur de son père. Plus de 4,000 personnes ont assisté à cette fête funèbre, dans laquelle on n'a entendu que des morceaux écrits par le compositeur défunt. — La reprise du charmant opéra d'Auber, *les Diamants de la couronne*, a fait le plus grand plaisir.

*** *Hanovre*. — M. Marschner, maître de chapelle de la cour, vient de donner sa démission. On ajoute que le célèbre compositeur aurait été nommé directeur général de musique à Vienne.

*** *Lisbonne*. — Mme Castellan doit débuter le 5 octobre dans la *Somnambula*. Le Théâtre-Italien promet d'être plus brillant que jamais.

— Plusieurs places d'enfants des chœurs sont vacantes à l'Opéra. Un concours aura lieu le vendredi, 1er octobre, à midi, au théâtre.

ERRATUM. — Dans l'article de M. Henri Blanchard sur l'Opéra-Comique, que contenait notre avant-dernier numéro, au lieu de : *le style en imitation comique*, lisez *canonique*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

CHEZ L'AUTEUR, RUE TAITBOUT, 10,

Et chez PRILIPP, éditeur de musique, boulevart des Italiens, 19 :

LOUISE FARRENC

Op. 33. 1er trio pour piano violon et violoncelle. . . . . 20 »
Op. 34. 2e trio pour piano, violon et vionloncelle . . . . . 20 »
Op. 39. 2e sonate pour piano et violon. . . . . 15 »

EN VENTE CHEZ Mme BOIELDIEU,

Passage Choiseul, 54 :

H. ROSELLEN. Op. 137. Fantaisie sur le *Tre Nozze*. . 9 »
C. SCHUBERT. Op. 162. Echos du Rhin, valse pour piano . . . . . 6 »
LES MÊMES A QUATRE MAINS 7 50

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

HARMONIE DES FLEURS

SIX MORCEAUX CARACTÉRISTIQUES POUR LE PIANO

PAR

JACQUES BLUMENTHAL

Op. 21.

Nos 1. **Les Primevères** (Retour du printemps). . . . . 6 »
2. **La Violette** (Modestie) . . . . . 4 »
3. **La Rose** (Amour) . . . . . 5 »
Nos 4. **Romarin** (Deuil). . . . . 6 »
5. **La Pensée** (Souvenir) . . . . . 5 »
6. **Héliotrope** (Enivrement . . . . . 6 »

DU MÊME AUTEUR

Op. 1. La Source, caprice . . . . . 6 »
Op. 2. Deux caprices : le Rêve, la Brillante . 5 »
Op. 3. Trois mélodies : le Calme, une Fleur, Valse styrienne . . . . . 5 »
Op. 4. Fête cosaque, caprice . . . . . 6 »
Op. 5. Trois mazurkas. . . . . 6 »
Op. 6. Deux valses en 2 suites, chaque . . . 5 »
Op. 7. Une nuit à Venise, fantaisie . . . . . 6 »
Op. 8. Les deux Anges, morceau caractérist. 5 »
Op. 9. Trois mazurkas. . . . . 6 »
Op. 10. No 1. La Brise du soir . . . . . 5 »
2. Nocturne . . . . . 5 »
Op. 11. Les Oiseaux, caprice. . . . . 6 »
Op. 12. Chant national des Croates 4 50
Op. 14. La Plainte . . . . . 6 »
Op. 15. L'eau dormante . . . . . 6 »
Op. 16. Consolation, fantaisie. 7 50
Op. 17. Marche militaire. . . . . 5 »
Op. 17 *bis*. Marche funèbre. . . . . 5 »
Op. 18. Scène de ballet 7 50
Op. 19. Nocturne impromptu. . . . . 5 »
Op. 20. Trois mazurkas 7 50

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 40. | 3 Octobre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon.	A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse.	Chez M. Éd. de la Flèchière, 914, rue du Terraillet.
Bruxelles.	Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres.	Wessel et Cie, 229, Regent street
St-Pétersbourg.	Belzard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musicale.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden.
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an.	24 fr.
Départements, Belgique et Suisse	30
Étranger	34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent, avec le présent numéro, le portrait de FRANÇOIS SCHUBERT, destiné à compléter la collection de ses Mélodies, que nous leur avons déjà offerte.

SOMMAIRE. — Du développement futur de la musique dans le domaine du rhythme (4e article), par **Fétis** père. — Les Soirées de l'orchestre (3e fragment), par **Hector Berlioz.** — *Élie*, de Mendelssohn (3e et dernier article), par **Léon Kreutzer.** — Théâtre de la Porte-Saint-Martin. — Eglise de Saint-Vincent-de-Paul. — Jenny Lind. — Léopold Aimon, par **Henri Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE

Dans le domaine du rhythme.

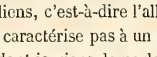
(4e article) (1).

Les mesures binaires et ternaires à divisions ternaires se confondent quelquefois par l'effet avec les mesures binaires et ternaires à divisions binaires, dans les rhythmes où celles-ci ont des temps en triolets. Supposons, par exemple, un rhythme de cette espèce :

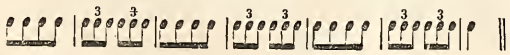
Allegro.

rien ne le fera distinguer de celle-ci :

Il est de même dans les rapports de la mesure à 9/8 avec la mesure à 3/4, et de la mesure à 12/8 avec la mesure à C.

Cependant, il est rare que la *zoppa*, comme disaient les anciens musiciens italiens, c'est-à-dire l'allure boiteuse des temps de ces mesures, ne les caractérise pas à un moment donné, et ne fasse cesser la confusion dont je viens de parler. Dès qu'on entend ce mouvement rhythmique :  l'équivoque n'est plus possible ; car, en supposant que le caractère eût été identique dans les premières mesures, l'incertitude se dissiperait bientôt par la différence du temps carré et du temps boiteux qui distinguent les deux systèmes de mesures.

Ainsi, les rhythmes que je viens de donner pour exemples cesseraient de se confondre si chacun d'eux se combinait avec un autre qui résultât du caractère de la mesure, comme ici :



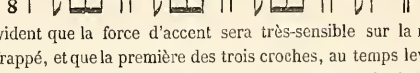
(1) Voir les nos 35, 36 et 37.

Les rhythmes des mesures à temps ternaires procèdent du trochée et de l'iambe ; mais, bien plus riches de combinaisons que ces pieds poétiques, ils s'allient aussi bien avec la division binaire du temps musical qu'avec la division ternaire ; et de plus, ils ont, dans cette dernière division, un double caractère ternaire qui n'existe pas dans la poésie, celle-ci n'ayant rien qui réponde à la mesure ternaire à temps égaux, bien que la théorie admette la *tribraque* et le *molosse*, lesquels, comme l'on très-bien remarqué Hermann et Boeckh, se confondent avec les pieds à temps binaires.

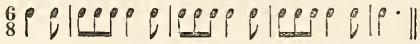
Les rhythmes basés sur les mesures à temps ternaires sont susceptibles de deux genres de mutations. Les mutations de la première espèce sont celles qui résultent du changement de temps dans l'attaque. Ce système est celui que j'ai analysé dans mon troisième article, en ce qui concerne les rhythmes des mesures binaires et ternaires à temps binaires ; mais les transformations ont un effet plus saisissant dans les rhythmes des mesures à temps ternaires, à cause de l'inégalité de ces temps.

Supposons que le rhythme soit celui-ci :

Allegro.

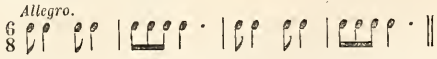


il est évident que la force d'accent sera très-sensible sur la noire au temps frappé, et que la première des trois croches, au temps levé, aura un caractère beaucoup plus faible ; mais si le même rhythme commence au temps levé, sa force d'accent sera déplacée et transportée à la première du groupe des trois croches, ainsi qu'on peut le voir ici :



La mutation sera plus remarquable encore si le rhythme est iambique au lieu d'être trochaïque, c'est-à-dire si la note brève précède la longue. Supposons cette forme :

Allegro.



Ce rhythme a le caractère énergique ; mais si, après avoir été traité avec développement dans cette forme par le compositeur, la phrase est prise au temps levé de cette manière :

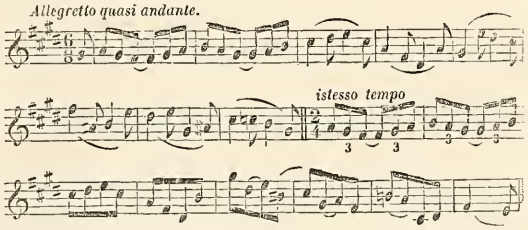
l'accent sera transporté de la première note sur la seconde, et le caractère général du rhythme, ainsi transformé, fera naître des impressions absolument différentes, bien que la phrase mélodique soit restée identiquement la même. Voici encore un exemple très-remarquable de

notation d'un rhythme basé sur la mesure ternaire à temps ternaires :

La phrase ayant été développée en période dans ce caractère rhythmique, le compositeur pourra donner à sa pensée une signification nouvelle, s'il change le temps d'attaque et dispose la phrase dans cette forme :

Les dispositions rhythmiques susceptibles de transformations de ce genre sont en nombre incalculable. Le génie peut y trouver d'immenses ressources non encore mises en œuvre, et le sentiment musical en éprouvera des émotions qui n'ont pas été suscitées jusqu'à ce jour.

Le second genre de mutation du rhythme dans les mesures à temps ternaires, résulte des rapports de ces mesures avec les mesures à temps binaires dans lesquelles on introduit des triolets accidentels. Ces rapports fournissent le moyen de passer à l'improviste d'un système de mesure à l'autre, et de caractériser une même phrase mélodique par deux rhythmes différents. Ici, pour me faire comprendre, je suis obligé de prendre mon exemple dans une phrase mélodique, car une notation aphone serait insuffisante pour l'intelligence de l'effet; soit donc la phrase suivante :



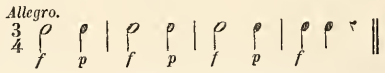
Si je ne me trompe, il y a dans ce genre de mutation de rhythme, appliqué à des phrases mélodiques, une source d'expression sentimentale et d'effet dont l'art peut s'enrichir par l'heureux usage qu'en fera le génie. Au moment où s'opérera la mutation, la sensation de surprise s'ajoutera toujours à l'impression générale que produira la musique par ses autres qualités.

Je viens de toucher à un ordre de faits et d'idées qui n'appartient plus aux mutations d'un même rhythme et d'une mélodie identique par le simple changement du temps de l'attaque. Il s'agit maintenant, non des transformations d'un seul rhythme, mais de l'enchaînement d'un rhythme avec un autre, soit par le moyen que je viens d'indiquer, soit par tout autre. Mais avant d'aborder ce sujet si nouveau de la transition des rhythmes dans le temps, il me reste à faire connaître un autre moyen par lequel cette transition peut s'opérer d'une manière inattendue.

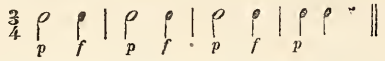
Indépendamment de l'accent involontaire que nous distribuons dans les temps de la mesure, à raison de notre organisation physique, il est une sorte d'accent esthétique dans lequel réside l'expression sentimentale et poétique de la composition. Ce sont ces nuances de la sonorité qui, par un mystère de notre organisation morale, nous émeuvent quelquefois jusqu'à nous arracher des larmes, ou qui causent dans tout notre être des élans énergiques et nous conduisent jusqu'à l'exaltation. L'accent esthétique semble ne pouvoir s'unir que d'une manière absolue au sentiment qui a produit l'ouvrage ; s'il a la signification que nous lui attribuons, on serait tenté de croire qu'il doit être invariablement fixé pour chaque phrase, et qu'il ne pourrait être déplacé sans qu'il en résultât quelque contre-sens, quelque impression antipathique à notre sensibilité ; il n'en est pourtant pas ainsi. L'accent, dans l'exécution, naît de l'inspiration spontanée, comme la conception de l'ouvrage en toutes ses parties.

J'ai vu jouer les mêmes rôles par Monvel et par Talma, par Molé et par Fleuri, par Michot et par Baptiste cadet, par Dugazon et par Dazincourt, par Mlle Contat et par Mlle Mars. Ces artistes étaient tous de premier ordre ; leur talent donnait toujours l'idée et le sentiment d'une perfection qui a disparu du théâtre. Eh bien, chacun d'eux, puisant dans son âme la seule règle de ses accents, disait différemment de l'autre les mêmes passages; je les ai même entendus plusieurs fois dans les mêmes rôles, presque toujours différents d'eux-mêmes par les inflexions ou les accents, et néanmoins toujours admirables. Il en a toujours été de même dans le chant et dans le jeu des instruments. Ainsi, j'ai entendu Crescentini et Garat chanter l'air : *Ombra adorata, aspetta*, qui fit verser des pleurs à Napoléon ; tous deux y atteignaient le sublime de l'expression ; cependant, leur manière de sentir et d'exprimer était souvent en opposition. Là où l'un deux diminuait l'intensité du son jusqu'aux plus extrêmes délicatesses, l'autre arrivait par degrés à l'énergique expression du désespoir, et tous deux faisaient naître une irrésistible émotion. Serait-ce donc que le coloris de la musique, par les nuances de la sonorité, n'aurait pas de base réelle ? Serait-ce qu'il dépendrait uniquement de la disposition individuelle et momentanée de l'artiste ? Nullement; les accents par lesquels se colore la musique sont toujours vrais et beaux lorsqu'ils sont inspirés par une organisation d'élite, quelque différents qu'ils soient dans leur application à des choses identiques, car nos sentiments sont eux-mêmes susceptibles d'une infinité de nuances. Or, l'une ou l'autre de ces nuances venant à prédominer dans l'âme de l'artiste, son imagination se monte à l'unisson du sentiment qui l'anime, et lui fait trouver l'accent qui en est l'expression juste. De là l'originalité du talent.

Voilà sans doute un bien long préambule pour ce que j'ai à dire du déplacement de l'accent intense qui peut exercer une très-grande influence sur le rhythme, et en préparer le mutations. C'est qu'il est important d'établir que l'accent n'est pas destiné à se faire sentir inévitablement à un instant donné dans une composition quelconque. Toute phrase admet plusieurs modes d'expression, et l'une ou l'autre manière de placer l'accent peut être également bonne. Supposons que le compositeur ait conçu la première forme de sa pensée de cette manière :

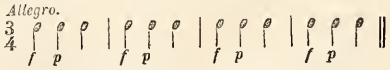


rien n'empêchera qu'il en change ensuite l'effet par ce déplacement d'accent :

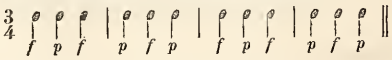


Ces deux modes d'expression seront également bons, et de leur opposition naîtront des impressions variées.

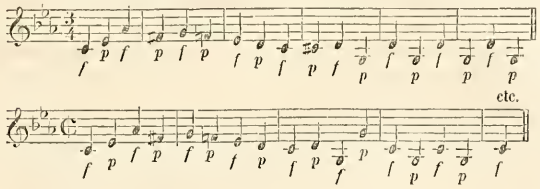
L'exemple que je viens de donner n'est qu'une variété d'accentuations d'un même rhythme ; mais il se peut que, une phrase rhythmique étant donnée, l'accentuation change l'impression du rhythme. Cette mutation a lieu lorsque l'accent intense est binaire, c'est-à-dire frappe de deux en deux sur un rhythme ternaire, ou lorsqu'il frappe de trois en trois sur un rhythme binaire. Voyons un exemple de la première de ces combinaisons. Je suppose que la phrase soit celle-ci, et que le compositeur l'ait d'abord accentuée de cette manière :



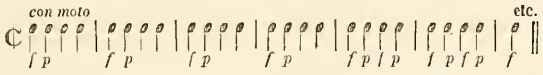
Dans le cours du morceau et au retour de la phrase, il pourra lui appliquer le rhythme binaire, et l'effet sera celui-ci :



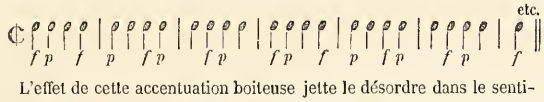
Or, en dépit de ce rhythme d'accent binaire, l'auditoire, encore saisi par le sentiment du rhythme ternaire de la composition, en conservera l'impression : c'est alors que le compositeur pourra tromper son oreille et passer réellement dans la mesure et dans le rhythme binaire ; la musique aura changé de caractère sans que l'auditeur ait senti le moment de la transition. Voici un exemple de cet artifice. Je suppose que la phrase soit celle que j'ai donnée primitivement avec son accentuation ternaire conforme au rhythme, puis que la même phrase ait été répétée avec l'accentuation binaire.



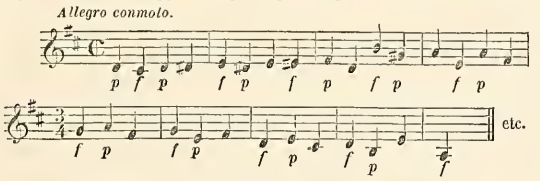
Supposons maintenant que la transition inverse soit à opérer, c'est-à-dire que, la mesure et le rhythme étant binaires, le compositeur veuille passer par une phrase caractéristique dans la mesure et dans le rhythme ternaire de la manière la moins sensible : il pourra satisfaire sa fantaisie à cet égard en opposant à la mesure et au rhythme binaire une accentuation à temps ternaires. Supposons que la mesure et le rhythme soient comme dans cet exemple :



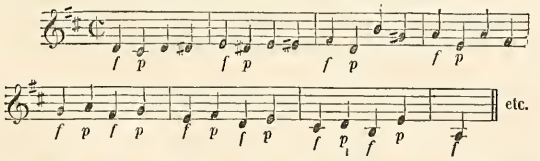
Le compositeur préparera la transition par le retour de la phrase à laquelle il appliquera l'accentuation ternaire, de cette manière :



L'effet de cette accentuation boiteuse jette le désordre dans le sentiment rhythmique dont l'auditoire a été précédemment saisi : le moment est favorable alors pour faire la transition dans la mesure et dans le rhythme. Si nous supposons que la phrase primitive est celle-ci :



la transition se fera par l'accentuation ternaire, comme ici :



Il est évident que ces procédés sont applicables aux mesures binaires et ternaires à temps ternaires. Je ne multiplierai pas les exemples pour démontrer que tous les rhythmes basés sur ces mesures de la division du temps musical, peuvent être transformés par le moyen du déplacement de l'accent, soit de la mesure binaire à temps ternaire dans la mesure ternaire du même genre, soit de celle-ci dans la première, soit enfin de l'une des deux dans une mesure binaire ou ternaire à temps binaire. Chacun peut appliquer les procédés que je viens d'indiquer à des rhythmes basés sur des mesures de ce genre, et acquerra la conviction que la transformation du rhythme se fera toujours d'une manière naturelle et presque insensible.

Le déplacement de l'accent n'est pas une nouveauté ; on en trouve de nombreux exemples dans la musique instrumentale de Haydn, de Mozart, de Beethoven et des compositeurs de l'époque actuelle ; mais aucun de ces artistes ne l'a conçu comme moyen de transition dans le rhythme et dans la mesure.

Jusqu'ici je n'ai parlé que de la transition du rhythme par les mutations des temps de la mesure et par le déplacement de l'accent : ces transitions, comme on a pu le remarquer, ont pour effet d'introduire dans la musique la variété du rhythme et la mutation de mesure, en conservant l'unité de la pensée et l'analogie du sujet. L'objet que se proposeront les compositeurs, dans l'usage qu'ils feront de ces nouveautés, sera de jeter une sorte d'agitation dans l'âme de leurs auditeurs, par la difficulté de saisir immédiatement la combinaison par laquelle s'opère le changement ; mais il existe d'autres moyens de passer d'un système de mesure à un autre et de mettre en succession immédiate deux rhythmes de caractère différent. Dans cet ordre de conceptions rhythmiques, l'objet change ; car il ne s'agit plus de faire éprouver l'émotion d'incertitude ; ce que se propose l'artiste, au contraire, dans l'usage qu'il fera de cet autre système, sera de frapper d'une impression soudaine, par l'opposition des rhythmes, en laissant à l'intelligence le moyen d'analyser rapidement la cause de la perturbation. Ce second mode de mutation des rhythmes offre plus de variété que le premier ; son caractère est aussi plus original. Au premier aspect, il a quelque chose d'étrange ; peut-être même pourra-t-il paraître en opposition avec notre sentiment, par cela seul qu'il est nouveau et, conséquemment, hors de nos habitudes ; mais il est hors de doute que les transitions de rhythmes sont dans le domaine de l'art, comme les transitions d'harmonies. Avant que celles-ci eussent été découvertes, on n'en comprenait ni la nécessité, ni la possibilité ; et même, lorsqu'un homme de génie en trouva le principe, le premier sentiment fut celui de la répulsion. Plus tard, l'art tout entier s'est transformé par là, et l'on a fini par se passionner pour ce qu'on avait d'abord repoussé. Il en sera de même à l'égard des transitions de rhythmes, quand on s'y sera accoutumé, et surtout quand de grands artistes s'en seront emparés pour y appliquer les trésors de leur imagination. J'en expliquerai le second système dans un prochain article.

(*La suite prochainement.*)

FÉTIS père.

LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE.

(3e fragment) (1).

Le premier grand Romain que j'aie connu à l'Opéra de Paris se nommait Auguste : le nom est heureux pour un César. J'ai vu peu de majesté plus imposante que la sienne. Il était froid et digne, parlant peu, tout entier à ses méditations, à ses combinaisons et à ses calculs de haute stratégie. Il était bon prince néanmoins, et, habitué du parterre comme je l'étais alors, j'eus souvent à me louer de sa bienveillance. D'ailleurs, ma ferveur à applaudir spontanément Gluck et Spontini, Mme Branchu et Dérivis, m'avait valu son estime particulière. Ayant fait exécuter à cette époque, dans l'église de Saint-Roch, ma première partition (une messe solennelle), les vieilles dévotes, la loueuse de chaises, le donneur d'eau bénite, les bédeaux et tous les badauds du quartier s'en montrèrent fort satisfaits, et j'eus la simplicité de croire à un succès. Mais, hélas ! ce n'était qu'un quart de succès tout au plus ; je ne fus pas longtemps à le découvrir. En me voyant, deux jours après cette exécution : « Eh bien ! me dit l'empereur Auguste, vous avez donc débuté à Saint-Roch avant-hier ? Pourquoi, diable, ne m'avez vous pas prévenu de cela ? nous y serions tous allés ! — Ah ! vous aimez à ce point la musique religieuse ? — Eh ! non, quelle idée ! mais nous vous aurions *chauffé solidement.* — Comment ? On n'applaudit pas dans les églises. — On n'applaudit pas, non ; mais on tousse, on se mouche, on remue les chaises, on frotte les pieds contre terre, on dit : « Hum ! Hum ! »

(1) Voir les nos 38 et 39.

on lève les yeux au ciel ; le *tremblement* quoi ! Nous vous eussions fait *mousser* un peu bien ; un *succès entier*, comme pour un prédicateur à la mode. »

Deux ans plus tard, j'oubliai encore de l'avertir quand je donnai mon premier concert au Conservatoire. Néanmoins Auguste y vint avec deux de ses aides-de-camp ; et le soir, quand je reparus au parterre de l'Opéra, il me tendit sa main puissante en me disant avec un accent paternel et convaincu (en français, bien entendu) : « *Tu Marcellus eris* ! »

(Ici Bacon pousse du coude son voisin et lui demande tout bas ce que ces trois mots signifient. — Je ne sais, répond celui-ci. — C'est dans Virgile, dit Corsino qui a entendu la demande et la réponse. Cela signifie : Tu seras Marcellus ! — Eh bien.... qu'est-ce donc que d'être Marcellus ? — Ne pas être une bête ; tais-toi.)

Pourtant les maîtres ès-claques n'aiment guère, en général, les bouillants amateurs tels que j'étais ; ils professent une méfiance qui va jusqu'à l'antipathie pour ces aventuriers, condottieri, enfants perdus de l'enthousiasme, qui viennent à l'étourdie et *sans répétitions*, applaudir dans leurs rangs. Un jour de première représentation, où il devait y avoir, pour parler la langue romaine, un *fameux tirage*, c'est-à-dire une grande difficulté pour les soldats d'Auguste à vaincre le public, je m'étais placé par hasard sur un banc du parterre que l'empereur avait marqué sur la carte de ses opérations, comme devant lui appartenir exclusivement. J'étais là depuis une bonne demi-heure, subissant les regards hostiles de tous mes voisins, qui avaient l'air de se demander comment ils pourraient se débarrasser de moi, et je m'interrogeais avec un certain trouble, malgré la pureté de ma conscience, sur ce que je pouvais avoir fait à ces officiers, quand l'empereur Auguste, s'élançant au milieu de son état-major, vint me mettre au courant en me disant avec une certaine vivacité, mais sans violence toutefois (j'ai déjà dit qu'il me protégeait) : « Mon cher monsieur, je suis obligé de vous déranger ; vous ne pouvez pas rester là. — Pourquoi donc ? — Eh non ! c'est impossible ; vous êtes au milieu de ma première ligne, et vous *me coupez*. » Je me hâtai, on peut le croire, de laisser le champ libre à ce grand tacticien.

Un autre étranger, méconnaissant les nécessités de la position, eût résisté à l'empereur et compromis ainsi le succès de ses combinaisons. De là cette opinion parfaitement motivée par une longue série d'observations savantes, opinion ouvertement professée par Auguste et par toute son armée : *Le public ne sert à rien dans un théâtre ; non-seulement il ne sert à rien, mais il gâte tout. Tant qu'il y aura du public à l'Opéra, l'Opéra ne marchera pas.* Les directeurs de ce temps-là le traitaient de fou, à l'énoncé de ces fières paroles. Grand Auguste ! Il ne se doutait pas que peu d'années après sa mort une justice si éclatante serait rendue à ses doctrines ! C'est le sort de tous les hommes de génie d'être méconnus de leurs contemporains et exploités ensuite par leurs successeurs.

Non, jamais plus intelligent, ni plus brave dispensateur de gloire ne trôna sous le lustre d'un théâtre.

En comparaison d'Auguste, celui qui règne maintenant à l'Opéra n'est qu'un Vespasien, un Claude. Il se nomme David. Aussi qui oserait lui donner le titre d'empereur ? Personne. C'est tout au plus si ses flatteurs osent l'appeler roi, à cause de son nom seulement.

Le chef illustre et savant des Romains de l'Opéra-Comique s'appelle Albert ; mais, comme pour son ancien homonyme, on dit en parlant de lui : Albert le Grand.

Il a, avant tous, mis en pratique l'audacieuse théorie d'Auguste, en excluant hardiment le public des premières représentations. Ces jours-là, maintenant, si l'on en excepte les critiques, qui, pour la plupart, appartiennent encore d'une ou d'autre façon *Viris illustribus urbis Romæ*, du haut jusqu'en bas la salle n'est remplie que de claqueurs.

C'est à Albert le Grand que l'on doit la coutume touchante de rappeler à la fin de chaque pièce nouvelle tous les acteurs. Le roi David l'a promptement imité en ceci ; et, enhardi par le succès de ce premier perfectionnement, il y a joint celui de rappeler le ténor jusqu'à trois fois dans la soirée. Un dieu qui, dans une représentation d'apparat, ne serait rappelé comme un simple mortel qu'une fois à la fin de la pièce, *ferait four*. D'où il suit que si, malgré tous ses efforts, David n'a pu arriver pour un ténor généreux qu'à ce mince résultat, ses rivaux du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique se moquent de lui le lendemain et disent : « Hier, David *a échauffé le four*. » Je donnerai tout à l'heure l'explication de ces termes romains. Malheureusement, Albert le Grand, las du pouvoir sans doute, a cru devoir déposer son sceptre. En le remettant aux mains de son obscur successeur, il eût volontiers dit comme Sylla, dans la tragédie de M. de Jouy :

J'ai gouverné sans peur et j'abdique sans crainte,

si le vers eût été meilleur. Mais Albert est un homme d'esprit, il exècre la littérature médiocre ; ce qui, à la rigueur, pourrait expliquer son empressement à quitter l'Opéra-Comique.

Un autre grand homme que je n'ai point connu, mais dont la célébrité est immense dans Paris, gouvernait au Gymnase-Dramatique. Il se nomme Sauton. Il a fait progresser l'art dans une voie large et nouvelle. Il a établi par d'amicales relations l'égalité et la fraternité entre les Romains et les auteurs ; système que David encore, ce plagiaire, s'est empressé d'adopter. Maintenant on trouve un chef de claque familièrement assis à la table, non-seulement de Melpomène, de Thalie ou de Terpsichore, mais à celle même d'Apollon et d'Orphée. Il engage pour eux et pour elles sa signature ; il les aide de sa bourse dans leurs secrets embarras, il les protége, il les aime de cœur.

On cite ce mot admirable de l'empereur Sauton à l'un de nos écrivains les plus spirituels et les moins enclins à thésauriser :

A la fin d'un cordial déjeuner, où les cordiaux n'avaient point été ménagés, Sauton rouge d'émotion, tortillant sa serviette, trouva enfin assez de courage pour dire sans trop balbutier à son amphitryon : « Mon cher D..., j'ai une demande à vous faire... — Laquelle ? parlez ! — Permettez-moi de... vous tutoyer. . tutoyons-nous ! — Volontiers. Sauton, *prête*-moi mille écus. — Ah ! cher ami ! tu me ravis ! (Et tirant son portefeuille) : Les voilà ! »

Je ne puis vous faire, Messieurs, le portrait de tous les hommes illustres de la ville de Rome ; le temps et les connaissances biographiques me manquent. J'ajouterai seulement, au sujet des trois héros dont je viens d'avoir l'honneur de vous entretenir, qu'Auguste, Albert et Sauton, bien que rivaux, furent toujours unis. Ils n'imitèrent point, pendant leur triumvirat, les guerres et les perfidies qui déshonorent dans l'histoire celui d'Antoine, d'Octave et de Lépide. Loin de là, quand il y avait à l'Opéra une de ces terribles représentations où il faut absolument remporter une victoire éclatante, formidable, épique, à rendre Pindare et Homère impuissants à la chanter, Auguste, dédaigneux des recrues inexpérimentées, faisait un appel à ses deux triumvirs. Ceux-ci, fiers d'en venir aux mains près d'un si grand homme, consentaient à le reconnaître pour chef, lui amenaient, Albert, sa phalange indomptable ; Sauton, ses troupes légères, toutes animées de cette ardeur à laquelle rien ne résiste et qui enfante des prodiges. On réunissait en une seule armée ces trois corps d'élite, la veille de la représentation, dans le parterre de l'Opéra. Auguste, son plan, son livret, ses notes à la main, faisait faire aux troupes une répétition laborieuse, profitant quelquefois des observations d'Antoine et de Lépide, qui en avaient peu à lui adresser, tant le coup d'œil d'Auguste était rapide et sûr, tant il avait de pénétration pour deviner les projets de l'ennemi, de génie pour les contrecarrer, de raison pour ne pas tenter l'impossible. Aussi quel triomphe le lendemain ! que d'acclamations, que de dépouilles opimes ! qu'on n'offrait point à Jupiter Stator, qui venaient de lui, au contraire, et de vingt autres dieux.

Ce sont des services sans prix rendus à l'art et aux artistes par la nation romaine.

Croiriez-vous, Messieurs, qu'il est question de la chasser de l'Opéra ? Plusieurs journaux annoncent cette réforme, à laquelle nous ne croirons pas, même si nous en sommes témoins. La *claque*, en effet, est

devenue un besoin de l'époque : sous toutes les formes, sous tous les masques, sous tous les prétextes, elle s'est introduite partout. Elle règne et gouverne, au théâtre, au concert, dans les sociétés industrielles, dans la presse et jusque dans les salons. Dès que vingt personnes assemblées sont appelées à décider de la valeur des faits, gestes ou idées d'un individu quelconque qui pose devant elles, on peut être sûr que le quart au moins de l'aréopage est placé auprès des trois autres quarts pour les *allumer* s'ils sont inflammables, ou pour montrer seul son ardeur, s'ils ne le sont pas. Dans ce dernier cas, excessivement fréquent, cet enthousiasme isolé et de parti pris suffit encore à flatter la plupart des amours-propres. Quelques-uns parviennent à se faire illusion sur la valeur réelle des suffrages ainsi obtenus ; d'autres ne s'en font aucune et les désirent néanmoins. Ceux-là en sont venus à ce point que, faute d'avoir à leurs ordres des hommes vivants pour les applaudir, ils seraient encore heureux des applaudissements d'une troupe de mannequins, voire même d'une machine à claquer dont ils tourneraient eux-mêmes la manivelle.

Telle est l'impression inexplicable que ressentent presque tous les artistes des bruits approbateurs ou improbateurs, lors même que ces bruits n'expriment ni l'admiration ni le blâme. L'habitude, l'imagination et un peu de faiblesse d'esprit leur font ressentir de la joie ou de la peine, selon que l'air, dans une salle de spectacle, est mis en vibration d'une ou d'autre façon. Le phénomène physique, indépendamment de toute idée de gloire ou d'opprobre, y suffit. Je suis certain qu'il y a des acteurs assez enfants pour souffrir quand ils voyagent en chemin de fer, à cause du sifflet de la locomotive.

L'art de la claque réagit même sur l'art de la composition musicale. Ce sont les nombreuses variétés de claqueurs italiens, amateurs ou artistes, qui ont conduit les compositeurs à finir chacun de leurs morceaux par cette période redondante, triviale, ridicule et toujours la même, nommée *cabaletta*, petite cabale, qui provoque les applaudissements. La *cabaletta* ne leur suffisant plus, ils ont amené l'introduction dans les orchestres de la grosse caisse, grosse cabale qui détruit en ce moment la musique et les chanteurs. Blasés sur la grosse caisse et impuissants à *enlever* les succès avec les vieux moyens, ils ont enfin exigé des pauvres maestri des duos, des trios, des chœurs à l'unisson. Dans quelques passages, il a même fallu mettre à l'unisson les voix et l'orchestre ; produisant ainsi un morceau d'ensemble à *une* seule partie, mais où l'énorme force d'émission du son paraît préférable à toute harmonie, à toute instrumentation, à toute idée musicale enfin, pour *entraîner* le public et lui faire croire qu'il est électrisé.

Les exemples analogues abondent dans la confection des œuvres littéraires.

Pour les danseurs, leur affaire est toute simple ; elle se règle avec l'*impresario* : « Vous me donnerez tant de mille francs par mois, tant de *billets de service* par représentation, et la claque me fera *une entrée*, *une sortie*, et deux salves à chacun de mes échos. »

(*La suite au prochain numéro.*)

H. BERLIOZ.

ELIE,

DE MENDELSSOHN.

3e article. (1)

La seconde partie commence par un air de contralto d'un rhythme assez mollement balancé, mais dont la pensée flotte un peu indécise au milieu de vagues harmonies.

Le chœur n° 22 pourrait être retranché sans grande perte pour l'ouvrage. Le caractère en est peu noble, et il emprunte à ce rhythme si connu : une croche pointée suivie de la double croche, un caractère héroïque qui, dans un tel sujet, est déplacé. Il n'en est pas de même du chœur n° 24 : « Qu'il périsse, qu'il périsse ! » Les cris de la foule en imitations serrées (ici elles sont parfaitement à leur place, la scène étant toute d'imprécations et de violences), sont d'une rare énergie ; l'accompagnement de cet impétueux morceau présente une figure de doubles croches tourbillonnantes qui n'est pas sans analogie avec l'accompagnement étrange sur lequel Beethoven a fait danser ses derviches dans les *Ruines d'Athènes*.

Je tourne vite plusieurs feuillets ; je passe sur plusieurs morceaux sans grande valeur, et j'arrive au bijou, à la perle de cette partition, le trio des anges. Depuis l'*Ave verum* de Mozart, l'on n'avait rien écrit de plus exquis. Que la musique excelle même à peindre les nuances les plus délicates d'un même sentiment ! Dans l'*Ave verum*, le sentiment religieux est plus grave, plus touchant, plus douloureux. Un souvenir des souffrances du Messie en rend l'expression à la fois poignante et douce. Dans le trio des anges qui protégent le sommeil d'Élie, l'expression est également divine, mais aucune pensée de douleur n'en trouble la limpidité. On ne saurait trop admirer d'abord l'onction du chant ; ensuite, le soin extrême avec lequel le compositeur a su concentrer les voix de soprani dans les limites les plus mélodieuses. En musique, choisir les timbres comme les rhythmes, tout aussi bien qu'inventer une mélodie, c'est créer. Sans doute, le trio des anges, transposé une tierce plus haut, ne perdrait rien de sa valeur absolue, mais l'effet serait détruit. Ici la mélodie est effacée ; c'est le timbre qui lui donne ce caractère séraphique.

Le chœur qui suit semble comme un écho, dans la pensée humaine, des vœux formés par les anges pour le sommeil du prophète ; mais la musique perd un peu de son caractère extatique. Remarquez que le trio est écrit sans accompagnement, et que la seule introduction des instruments à cordes suffit pour faire descendre la pensée des humains du ciel sur la terre. Par instinct nous sentons que le plus beau des instruments, celui qui, naturellement, traduira le mieux les émotions de l'âme, celui qui célébrera le plus dignement la divinité, c'est la voix humaine. Aussi, les grands compositeurs la font-ils intervenir presque seule, lorsqu'ils ont à exprimer un sentiment purement divin. C'est une loi dont le raisonnement nous a donné la connaissance ; mais, chez les anciens maîtres, c'est la conscience et la foi qui la leur ont donné.

Les instruments à cordes, fruit du travail de l'homme, n'offrent pas ce caractère d'élan et de spontanéité. Et il est bon de signaler que leur perfectionnement a coïncidé avec la décadence du style religieux qui, à l'époque de Palestrina, brillait d'un immortel éclat.

Le chœur (n° 34) est très-remarquable, parce que le principe des imitations, qui gouverne assez despotiquement le style religieux, est mis ici au service d'une pensée musicale moderne. Ce morceau ne se poursuit pas d'une manière uniforme et d'un bout à l'autre, comme les fugues anciennes ; il suit toutes les indications du texte. « Tout l'Horeb s'ébranla. » La phrase musicale est énergiquement accusée. « Mais Dieu n'était pas dans l'orage. » Ici la voix du chœur s'abaisse dans un majestueux murmure. Cette scène, commencée avec une énergie puissante, s'assoupit et prend à la fin un caractère suave et pieux.

Le récitatif et chœur qui suit (n° 35) est un double quatuor très-halement fait, mais inférieur, comme style, à celui que j'ai signalé (n° 7). On y rencontre certaines formules scolastiques qui se présentent à l'inspiration du compositeur lorsqu'il commence à s'épuiser.

Il faut l'avouer, l'intérêt décroît dans les dernières scènes. Par de pittoresques détails, tels que l'enlèvement d'Elie, le compositeur sait nous intéresser encore ; mais pour rendre cette seconde partie digne en tout de la première, il eût fallu que Mendelssohn eût osé tenter un nouveau courant de pensées qui l'eût entraîné plus haut et plus loin que les limites qu'il s'était tracées. La venue d'Elysée, le nouveau prophète auquel Dieu a remis sa parole, pouvait lui suggérer un final pompeux qui dépassât encore la grande scène de Baal. Chose étrange, les compositeurs qui ont cultivé avec le plus de succès le style de l'oratorio ont prodigué au début toutes les ressources de l'imagination sans songer presque que la terminaison de l'œuvre réclamait également

(1) Voir les nos 38 et 39.

toute leur inspiration. La *Création* d'Haydn, si merveilleusement commencée, après avoir parcouru un grand nombre de petits morceaux sans intérêt, se termine malheureusement. Le chœur final de la *Passion* de Bach est très-beau et très-touchant, mais il n'a pas le caractère profondément sublime de l'introduction. Quel prodigieux effet produirait cette grande œuvre encadrée entre ce magnifique début pour préface, et pour épisode, une hymne triomphale qui célébrerait la résurrection du Christ ! Moins primitif, plus familier avec la science du succès, Mendelssohn eût dû comprendre qu'il devait quelque chose à son auditoire, si consciencieux qu'il ait pu le supposer. Tous les procédés de l'art musical, il en avait usé, avec convenance il est vrai. La *Passion*, de Bach, dans son introduction, lui offrait une combinaison nouvelle, combinaison rare, difficile, accessible seulement aux plus grands maîtres, celle du double chœur, auquel se joint un choral qui plane, dans sa gravité majestueuse, au milieu des combinaisons multiples des voix. C'eût été une fin digne de l'ouvrage. Peut-être l'absence d'un grand morceaà pour le chœur est-il le seul sérieux reproche que l'on puisse adresser à Mendelssohn, et je ne doute pas que si sa main n'eût été glacée par la mort, il n'eût modifié son dénouement.

Telle est l'analyse, imparfaite sans doute, de cette grande partition. Je n'ai consigné dans cette revue que les points qui m'ont paru les plus importants pour l'avenir d'un art qui est l'objet de mes sympathies les plus ardentes. J'aurais pu signaler mille détails dignes des méditations des artistes, mais j'aurais dépassé les bornes que je me suis assignées. Je terminerai par un vœu et par un regret. Le vœu, c'est qu'une partie de ces subventions, de ces encouragements qui vont au théâtre pour y soutenir des pièces d'une morale plus que douteuse, des compositeurs d'un talent plus qu'équivoque, se détournent pour raviver en France les sources du grand style, pour préparer un avenir aux compositeurs que le goût de la belle musique attirerait, ceux qui ont la simplicité de supposer que l'Opéra et l'Opéra-Comique ne sont pas les seuls temples de l'art, et qu'au delà de leurs coulisses il n'y a rien à tenter.

Le regret le voici : M. Maurice Bourges nous a donné une excellente traduction d'*Elie*; c'est celle qui est jointe à la partition de piano. Il fallait son habileté d'écrivain et surtout ses connaissances de musicien, pour mener à bonne fin un travail si difficile. Mais enfin, j'ai sous les yeux la grande partition. Le texte est en allemand, et au-dessous nous trouvons... le texte anglais. Ainsi l'éditeur a pensé que le nom de Mendelssohn réveillerait bien les échos de Londres ou de Manchester, mais qu'à Paris le silence lui répondrait. C'est aux amateurs de musique qui m'auraient suivi jusqu'au bout dans ce travail, et qui peut-être auraient puisé le désir d'approfondir l'œuvre eux-mêmes, à démentir la prédiction.

LÉON KREUTZER.

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN.

RICHARD III, musique de M. de Groot.

Eglise de Saint-Vincent-de-Paul. — Jenny Lind. M. Léopold Aimon.

Si la terreur et la pitié, au dire d'Aristote, sont les éléments essentiels au succès de la tragédie, de toute œuvre dramatique, historique et sérieuse, le *Richard III*, imité de Shakspeare et joué mardi dernier au théâtre de la Porte-Saint-Martin, a complétement réussi. La plupart des scènes de ce drame sombre et terrible sont autant de lames d'acier qui flambloient aux yeux du spectateur en traversant son cœur et son imagination. La pensée, le souvenir, l'image fréquemment retracée du meurtre des enfants d'Édouard domine dans tout l'ouvrage, plane incessamment sur l'action. Rutland, le confident, l'agent des cruautés du duc de Glocester, est jeté dans une oubliette comme l'Amy Robsart du *Château de Kenilworth*, de Walter Scott ; la reine-mère vient mourir sous les yeux de son fils en le maudissant, pendant que la femme de ce mauvais fils succombe, empoisonnée par lui ; il administre aussi du poison à son ami, son confident, qu'il voit mourir sous ses yeux, chez le vieux juif Awkins, et fait de plus empoisonner sa nièce Elisabeth parce qu'elle refuse de l'épouser. Enfin, percé de coups à la bataille de Bosworth, il vient mourir devant les spectateurs, mourir à la manière théâtrale des acteurs anglais, en se tordant et luttant contre la mort. L'auteur et l'acteur ont bien compris ces caractères, ces tableaux si fortement dessinés par le puissant Shakspeare : c'est Desdemone, c'est Roméo, c'est Rachel enfin, dans son *Adrienne Lecouvreur*, peignant toutes les affres du trépas. Il est impossible de mourir d'une façon plus énergique et plus tragique que Ligier, qui joue admirablement Richard III ; il est impossible de mourir d'une manière plus noble, plus touchante et plus effrayante que Mme Person dans le rôle de la duchesse d'York ; on ne peut quitter la vie plus lestement que le personnage de Rutland, avec des convulsions plus que vraies, que le confident du Glocester, et d'une manière plus gracieuse que Mlle Lia Félix dans son rôle de la jeune Elisabeth, étendue dans sa tombe avant le temps.

Malgré tous ces trépas, et peut-être à cause de toutes ces morts, la pièce vivra, car elle est bien constituée ; et ce qui ne contribuera pas peu au charme de son existence, c'est que sur cette action riche et puissante se meut une musique bien sentie, bien faite, colorée et dramatique, écrite par M. Groot, le chef d'un fort bon orchestre qu'il dirige habilement, et qui exécute d'une manière remarquable une remarquable ouverture de ce jeune compositeur.

Mme Lucie Mabire continue ses débuts dans cette pièce et fait apprécier de nouveau sa bonne diction et sa profonde sensibilité. Le rôle important de Scropp est joué par Bignon avec un entrain, une chaleur qui vivifient l'ouvrage et le pousseront dans une longue voie de représentations. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin est exceptionnel par ses grands succès et ses grands acteurs. Il y a d'anciens échos de musique et de danse dans cette salle qui a été bâtie pour l'Opéra ; elle a retenti de grands et beaux succès littéraires. Ligier y a créé le *Marino Faliero* qu'il reprendra sans doute. En attendant, on respire dans cette salle le parfum des fleurs, et on y entend le murmure des jets d'eau qui se jouent parmi ces fleurs ornant la devanture de la galerie et des loges. Il y a quelque chose d'oriental et d'italien dans cette salle décorée ainsi.

Comme l'abbé Pellegrin,

Qui dînait de l'autel et soupait du théâtre,

passons, sans autre transition, du théâtre à l'église. L'église accueille aussi les arts, et s'en trouve bien. Celle de Saint-Vincent-de-Paul et celle de la Villette s'ornent en ce moment de peintures à fresque qui nous rappellent les basiliques orientales et occidentales du temps de la renaissance. C'est dans l'église de Saint-Vincent-de-Paul que l'habile organiste Lemmens, de Bruxelles, s'est fait entendre l'année passée, et qu'il a eu pour auditoire l'élite des artistes et de la presse musicale de Paris, qui a dignement apprécié et le virtuose et le bel instrument de M. Cavaillé-Coll. Un autre artiste de talent, M. Charles Widor, organiste de Saint-François, à Lyon, s'est aussi donné le plaisir, lundi dernier, de venir s'essayer sur l'orgue de Saint-Vincent-de-Paul, pour quelques auditeurs que M. Cavaillé-Coll avait invités pour lui. M. Charles Widor n'aborde pas la fugue, par soumission à certaines tendances et prédilections ; il fait de la musique libre de toutes entraves, mais non de toutes règles harmoniques. Sa mélodie est de bon goût, distinguée même, et son harmonie pure et sévère, mais un peu froide. M. Lefebure-Wely nous disait dernièrement qu'il n'est resté organiste à Saint-Roch qu'à la condition, à lui imposée, de ne jamais jouer la moindre fugue. Il faut cependant qu'un organiste connaisse cette partie essentielle de l'art, non pour faire une fugue en style rococo, mais pour savoir tirer parti d'une idée s'il lui en vient une, pour la traiter avec clarté, sobriété, pour ne pas tomber dans la routine des cadences parfaites, fort imparfaites au point de vue du goût et de la variété, pour trouver, enfin, de ces mélodies contrastées que fait naître le contrepoint, etc., etc., etc., et une foule d'autres etc.

— Jenny Lynd vient d'envoyer 400,000 rixdalers de banque (un million de francs) à M. Thomander, archi-prêtre de la cathédrale de

Stockholm, et au docteur Wieselgreen, premier pasteur de la même église, pour fonder une école gratuite de jeunes filles suédoises, ses compatriotes. Cela est grand, cela est beau. Jenny Lind se fait ainsi prêtresse de la charité matérielle et intellectuelle, après avoir accompli dans les deux mondes sa noble mission d'artiste, de cantatrice sans pair.

— M. Léopold Aimon est un de nos bons compositeurs. Après avoir donné sur notre première scène lyrique les *Jeux floraux*, il s'est soumis à une audition pour un second ouvrage intitulé : *Abufar*. L'effet produit par cette partition a été des plus honorables pour le compositeur ; mais là s'est borné le résultat de cette audition. L'intelligent directeur du grand théâtre de Marseille, s'est emparé de cette belle partition et va monter l'opéra de MM. Aimon et Vaëz.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain, lundi, à l'Opéra, *Robert-le-Diable*.

*** La *Favorite*, le *Juif errant*, le *Prophète*, donnés lundi, mercredi et vendredi, avaient attiré une foule immense. Le mois de septembre a été l'un des plus productifs de l'année pour l'Opéra.

*** Avec la *Favorite* on donnait, lundi, le 1er acte de la *Péri*, pour laquelle M. Burgmuller a écrit une si charmante musique.

*** Les études de *Moïse* se poursuivent sans relâche. On répète au théâtre les jours où il n'y a pas spectacle.

*** Le nouveau ballet dont Adam écrit la musique et dans lequel Fanny Cerrito fera sa rentrée est annoncé sous le titre d'*Orpha*. La mise en scène doit en être magnifique et dépasser la splendeur des féeries les plus célèbres.

*** Le *Père Gaillard* est toujours en tête du répertoire de l'Opéra-Comique et son entourage ne manque pas de variété.

*** La rentrée de Mme Ugalde aura lieu incessamment.

*** L'ouvrage en trois actes, dont la musique est de M. Clapisson, doit être représenté dans les premiers jours d'octobre.

*** On a lu aux acteurs l'ouvrage de MM. Scribe et Auber, dans lequel Mlle Caroline Duprez jouera le principal rôle.

*** Un journal de théâtre annonçait hier que Meyerbeer avait présenté trois actes d'opéra comique à M. Perrin. Nous pouvons affirmer de la manière la plus positive que Meyerbeer n'a rien présenté.

*** La réouverture du Théâtre-Italien aura lieu le 1er novembre par un ouvrage nouveau de Frédéric Ricci.

*** *Si j'etais roi!* l'opéra d'Adolphe Adam, a continué la semaine dernière de former seul le répertoire du Théâtre-Lyrique.

*** Hier samedi, on a donné la première représentation de *Flore et Zéphir*, ouvrage en un acte.

*** Hier aussi, l'Académie des beaux arts a tenu sa séance annuelle pour la distribution des prix et l'exécution de la cantate couronnée. Nous en rendrons compte dimanche prochain.

*** La réouverture des classes du Conservatoire de musique et de déclamation a eu lieu vendredi en même temps que celle de la Bibliothèque.

*** Meyerbeer, qui était allé prendre les bains de mer à Boulogne, est arrivé depuis huit jours à Paris, où il s'arrêtera quelques semaines avant de retourner à Berlin.

*** Notre savant collaborateur, George Kastner, est revenu de Strasbourg pour quelque temps seulement.

*** On vient de composer à Berlin un texte explicatif, destiné à lier entre eux les différents morceaux écrits par Meyerbeer pour le drame de *Struensée*. Ce travail, fort habilement conçu, réunit dit-on, toutes les conditions désirables, indépendamment de son mérite principal qui aura pour résultat de rendre possible dans les concerts l'exécution du chef-d'œuvre.

*** C'est le vendredi 22 octobre qu'aura lieu l'exécution du *Requiem* de Berlioz, à la mémoire de M. le baron de Trémont, dans l'église de St-Eustache.

*** Ernst est toujours à Genève, où son talent rencontre les plus vives sympathies. Quoiqu'il s'y soit fait entendre bien souvent, il annonce un nouveau concert pour le 8 de ce mois.

*** Henri Rosellen, qui était allé passer les vacances à Trouville, est de retour à Paris. Une nouvelle œuvre du fécond compositeur vient de paraître : c'est une fantaisie brillante inspirée par les motifs du *Juif errant*, et admirablement réussie comme tout ce qui sort de la plume de cet excellent auteur.

*** Le journal de Constantinople nous apporte des nouvelles de Vivier. Il nous apprend que le célèbre artiste donnait, au commencement du mois dernier, un fort beau concert à Buyudkéré, dans la maison de M. Jacques Alléon; que peu de jours après il prenait sa part d'un grand dîner diplomatique chez le ministre des affaires étrangères, Fuad Effendi, et que, dans la soirée, il étonnait et charmait les convives en leur révélant dans plusieurs morceaux son talent extraordinaire. « Vivier, ajoute le journal, est un rare et brillant esprit qui jettera volontiers devant vous toutes les fleurs de son imagination ; mais il garde précieusement dans leur écrin toutes les perles de son talent et s'en montre fort avare. Il a su toujours conserver sa dignité, n'a jamais voulu se prodiguer à tout venant et a l'habitude de traiter d'égal à égal avec son public, qu'il porte couronne de reine ou d'empereur, peu lui importe. Il lui faut avant tout un public qui lui plaise, qui ait ses sympathies et qui sache convenablement apprécier, le croiriez-vous? et telle est cependant la charmante originalité de cette rare organisation d'artiste, ses bulles de savon, qu'il aime et cultive autant que son cor. »

*** Masset, l'excellent chanteur, que nous avons entendu à l'Opéra-Comique et au Grand Opéra, est de retour d'Italie. Son intention est de se fixer à Paris et de s'y livrer au professorat.

*** Mlle Clauss, la jeune et célèbre pianiste, partira au mois de décembre prochain pour Saint-Pétersbourg.

*** L'exécution du grand concert militaire donné à Lyon dimanche dernier, sous l'habile direction de M. Georges Hainl, a été fort belle. Rien n'avait été changé au programme que nos lecteurs connaissent déjà. Voici la désignation des douze corps de musique, formant un total de sept cents hommes, qui ont concouru à l'exécution. *Infanterie*, 14e de ligne, chef, M. Bonnot; 21e, chef, M. Metzger; 42e, chef, M. Brunet; 53e, chef, M. Wilhem; 57e, chef, M. Loth; 70e, chef, M. Schaller; 71e, chef, M. Abeneti. *Cavalerie*, 1er dragons, chef, M. Barthe; 3e cuirassiers, chef, M. Hefner; 5e dragons, chef, M. Charpentier; 5e cuirassiers, chef, M. Bourguy; fanfare lyonnaise, chef M. Luigini. M. le baron Taylor avait fait exprès le voyage pour présider à cette brillante solennité, à laquelle assistaient aussi MM. Zimmerman et Alary, et qui se renouvellera bientôt, grâce à la bienveillante protection des autorités militaires et civiles.

*** Sous le titre d'*organo fonocronico* (orgue phonochronique), la *Gazette musicale de Milan* fait un grand éloge d'un instrument dont l'inventeur est M. de Lorenzi, à qui l'on doit déjà d'autres créations du même genre et de la même perfection.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne*. — Une des cantatrices des plus distinguées du théâtre de la Cour, Mme Schutz-Odolsi, vient de mourir subitement à Bade, près de Vienne. — Léopold de Meyer vient d'arriver. Schulhoff est parti pour Odessa, où il compte donner une série de concerts. — Mme de la Grange doit débuter incessamment par le rôle de Rosine, du *Barbier*. — M. Cornet, ancien directeur de théâtre à Hambourg, remplacera M. de Holbein dans la direction du théâtre de la Cour. La gestion de M. Cornet commencera au printemps prochain. — Le 9 septembre, la *Giralda*, d'Ad. Adam, a été donnée avec le plus brillant succès. Il revient en grande partie à Mlle Schwarz, à qui le rôle de la reine a de nouveau fourni l'occasion de faire applaudir son magnifique organe.

*** *Hambourg*. — Pendant le séjour du roi de Suède on a donné le *Prophète*; la salle était décorée et richement illuminée. Après la représentation, le corps de musique anséatique a donné une sérénade au souverain, qui était descendu à l'hôtel de l'Europe. La reprise de *Fra Diavolo*, d'Auber, a fait le plus grand plaisir.

*** *Prague*. — Une cantatrice qui avait joui autrefois d'une grande réputation, Mme Batka, vient de mourir à l'âge de 88 ans. Parmi ses nombreux admirateurs on cite Schiller, qui l'avait entendue au théâtre de Leipzig.

*** *Berlin*. — M. Taglioni a composé un nouveau ballet, les *Amazones*, qui surpasserait, dit-on, en luxe et magnificence de mise en scène, tout ce que l'on a vu jusqu'ici on ce genre. La présence de M. Balfe se rattache à la création d'un opéra italien dans cette capitale.

*** *Stockholm*, 17 septembre. — Le Théâtre-Royal, qui, comme tous les ans, est resté fermé pendant les trois mois d'été, vient de faire sa réouverture avec deux pièces françaises, le *Mariage de Victorine*, de George Sand, et le *Coucher d'une étoile*, de Léon Gozlan. Avant la représentation et dans les entr'actes, l'orchestre a exécuté l'ouverture du *Domino noir*, celle du *Siège de Corinthe*, et la symphonie en *la* mineur de Mendelssohn.

*** *Grenade*, 15 septembre. — Dimanche dernier, Ronconi a donné sur le grand théâtre, au bénéfice du dépôt de mendicité, une représentation de *Maria di Rohan*. Après le spectacle, le premier alcade, président de la municipalité, est allé trouver l'artiste dans sa loge, et lui a remis une lettre de remercîment officielle. Le lendemain, la municipalité a offert à Ronconi une couronne de lauriers en argent sur laquelle sont gravées les armoiries de Grenade, et une inscription en rapport avec la circonstance. Mme Vitalini, qui chantait le rôle de Marie, a reçu un bouquet de fleurs exotiques, du prix de 700 réaux (175 fr.).

*** *New-York*, 8 septembre. — Mme Sontag est arrivée avant-hier au soir avec le comte son mari, Carl Eckert et le ténor Pozzolini. Elle s'est rendue dans les appartements qui lui avaient été préparés à Union-Place hôtel, où l'on doit lui donner une magnifique sérénade. On a préparé pour elle une voiture admirablement ornée de l'écusson de ses armes. On s'attend à un succès d'enthousiasme de la part de la population entière des Etats-Unis. — L'Alboni est rentrée en cette ville, où elle vient de donner son premier concert de la seconde série. Les succès qu'elle a obtenus déjà lui en promettent encore beaucoup d'autres.

— M. Mecum, luthier à Cologne (Pr. Rh.), 10, Ursula-Strasse, possède un alto magnifique de Jos. Guarnerius. Cet instrument est, sans contredit, le plus beau chef-d'œuvre sorti des mains du célèbre maître. (Prix : 4,000 fr.)

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE,

Chez BRANDUS et Cᵉ, 103, rue Richelieu,

LES MÉTIERS

SIX CHŒURS POPULAIRES

Pour voix d'hommes, sans accompagnement, paroles de **A. VIALON**, *musique de*

ADOLPHE ADAM

Nᵒˢ 1. Les Boulangers	2 »	Nᵒˢ 4. Les Garçons de restaurant	3 »
2. Les Canotiers	3 »	5. Les Horlogers	3 »
3. Les Fondeurs	3 »	6. Les Postillons	3 »

LES SIX CHOEURS RÉUNIS EN UN RECUEIL BROCHÉ, NET, 6 FRANCS,

SIX MOTETS

A 2, 3 et 4 voix, avec solos et accompagnement d'orgue, composés pour être chantés pendant la messe basse et au salut du Saint-Sacrement,

PAR ALBERT SOWINSKI

Op. 80.

Nᵒˢ 1. *Domine Deus*, motet d'Introït à 4 voix.
2. *Lactabitur terra*, motet d'Offertoire à 4 voix.
3. *O salutaris*, pour soprano, ténor et basse.
Nᵒˢ 4. *O quam suavis*, motet pour voix de soprano ou ténor, à l'Elévation.
5. *Caro mea*, à 2 soprani ou tenori, pour la Communion.
6. *Laudate Dominum*, motet pour l'Action de grâce, à 4 voix.

PRIX DES SIX MOTETS : AVEC LES PARTIES DE CHANT, 12 FR.; SÉPARÉMENT, CHAQUE, 2 ET 3 FR.

Se trouvent a Paris chez les principaux marchands de musique.

Nouvelles publications musicales

ÉDITÉES PAR

J. BENACCI-PESCHIER,

7, rue Laffitte, à Paris.

LÉOPOLD DE MEYER.

Op. 72. L'Iris, galop de concert pour le piano 7 50
Op. 73. Fleurs d'Italie, pour le piano . . . . . 5 »
Op. 74. L'Espérance, nocturne élégant pour le piano . . . . . 6 »
Op. 75. Adieu, nocturne en *ré* b. pour le piano. . . . . 6 »
Op. 76. Airs styriens variés pour le piano . . . . . 9 »

ADOLPHE FUMAGALLI.

Op. 86. Danse des Sylphes, d'après F. Godefroid, fantaisie pour le piano . . . . . 9 »
Op. 87. Nocturne élégant en *si*, fantaisie pour le piano . . . . . 6 »
Op. 88. Laura, polonaise brillante, fantaisie pour le piano 7 50
Op. 61 *bis*. Casta Diva (*Norma*), étude, main gauche. . . . . 6 »

FÉLIX GODEFROID.

La Mélancolie, étude pour harpe 7 50
Le Rêve, — 7 50
La Danse des Sylphes, — 7 50
Les mêmes pour piano seul. 7 50

RICHARD MULDER.

Les Chantres des bois, 6 morceaux caractéristiques, pour piano :
Op. 22. Nᵒˢ 1. La Caille, chant du matin. . . . . 6 »
2. Le Coucou, pastorale . . . . . 6 »
3. La Fauvette, caprice de salon. . . . . 6 »
4. L'Oiseau-Mouche, impromptu-étude . . . . . 6 »
5. Le Sansonnet, thème original varié. . . . . 6 »
6. L'Oiseleur, impromptu-caprice. . . . . 6 »
Op. 12 *bis*. La Cascade, caprice-étude. . . . . 6 »
Op. 12. La Styrienne. . . . . 6 »
Op. 19. Cécilia, mazurka-caprice. . . . . 5 »
Op. 20. Le Retour, nocturne . . . . . 5 »

MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Op. 57. Six mélodies sans paroles. . . . . 6 »
Op. 61. Scherzo à 4 mains sur le *Rêve d'une nuit d'été*. . . . . 9 »
Op. 61 *bis*. Nocturne et Marche à 4 mains sur le *Rêve d'une nuit d'été*. 7 50

F. LISZT. Élégie sur une mélodie de Soriano, pour le piano. . . . 7 50
A. JAEL. Op. 14. Fantaisie sur la Danse des Sylphes, de Godefroid, pour le piano. 7 50
F. FERRARIS. Op. 14. *Les Puritains*, pour le piano. . . . . 6 »
V. ALKAN. Impromptu, pour le piano. . . . . 5 »
CH. RHEIN. Nocturne pour le piano. . . . . 5 »
— Op. 50. Primavera, valse. . . . . 5 »
— Op. 51. Fantaisie sur *l'Elisire*. 7 50
CH. WIDOR. Op. 5. Scherzo brillant, pour le piano. 7 50
— Op. 6. Sérénade, pour le piano. 7 50
ED. VIENOT. Op. 5. Fantasia, grande valse de concert. . . . . 5 »
— Op. 6. Gelsomina, grande valse de concert. . . . . 6 »
— Op. 8. Suléika, grande valse de concert. . . . . 6 »
— Lorenza, grande valse de concert. . . . . 6 »
MARC BURTY. Op. 8. Souvenir de Brixen, pour le piano. . . . 7 50
O. COMETTANT. Op. 60. Gasilda, petite fantaisie, pour le piano . 5 »
— La Vision, polka-mazurka, pour le piano. . . . . 5 »
J. FOUET. Galop de concert. . . . . 6 »
— Les Willis, polka-mazurka, redowa, schottisch, polka et valse. . . . . 7 »
J. CARLI. Op. 14. Le Troubadour, schottisch. . . . . 5 »
A. GORIA. Op. 59. La Campanella, mélodie étude. . . . . 6 »
M. GOTTSCHALK. La Mélancolie, étude d'après Godefroid. . . . 6 »
G. CARULLI. 25 études progressives pour piano. . . . . 12 »
F. FERRARIS. Op. 10. Harmonies poét., études pour piano. Liv. 1. 12 »
— Op. 11. Harmonies poétiques, études pour piano. Liv. 2. 12 »
— Op. 12. Harmonies poétiques, études pour piano. Liv. 3. 12 »
DUVERNOY J. B. Danses des sylphes, facile, de Godefroid. . . . 6 »
MARC-BURTY. Les Brises du Nord, 5 polkas mazurka . . . . . 6 »
— La Fête des fous, quadrille pour piano 4 50
— Bertrand Duguesclin, quadrille pour le piano. 4 50
DUPART. Le Chevalier Bayard, quadrille pour le piano 4 50
— Don Juan, quadrille pour le piano 4 50
M. MOCKER. Op. 7. Mazurka originale. . . . . 6 »
E. MECATTI. L'Angelus du pâtre, romance avec acc. de piano. . . 2 50
— Le Vieux Forban, ballade pour voix de basse. 2 50
GUÉRIN. L'Ange et l'enfant, à 4 voix . . . . . 5 »
N. D. Enfant, songe à ta mère, mélodie avec accompag. de piano. 2 50

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | No 41. | 10 Octobre 1852.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechière, 1141, rue du Terraillet.
Bruxelles. De rie Tomson, 15, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Raimondi et son oratorio, par **Fétis** père. — Académie des Beaux-Arts, séance annuelle. — Distribution des prix. — Théâtre-Lyrique, *Flore et Zéphir* (première représentation), par **G. Héquet.** — Les Soirées de l'orchestre (4e fragment), par **Hector Berlioz.** — Revue critique, la Charité et *Cujus animam*, de Rossini; Transcription pour le piano, de Liszt, par **Henri Blanchard.** — Nécrologie, J.-M. Schneitzhoeffer. — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

RAIMONDI ET SON ORATORIO.

Bruxelles, 7 octobre 1852.

Permettez-moi de suspendre un moment la continuation de ma nouvelle théorie du rhythme pour fixer l'attention des lecteurs de la *Gazette musicale* sur l'œuvre colossale de Raimondi, dont il a été donné une notice abrégée dans votre numéro 35, publié le 29 août dernier Bien que cette notice explique suffisamment quelle est la nature de l'oratorio dont l'histoire de *Joseph* est le sujet, j'ai pensé qu'un peu plus de détails, particulièrement sur la personne du compositeur de cette grande œuvre, ne serait pas sans intérêt pour quiconque aime l'art, et que cela pourrait avoir le mérite de l'à-propos.

Et d'abord remarquons cette singularité, qu'en parlant d'un ouvrage presque surhumain, et qui n'a pas d'antécédent dans l'histoire de la musique, on est obligé de donner au public quelques renseignements sur son auteur, comme s'il s'agissait d'un inconnu, tandis que le nom de Raimondi est celui d'un compositeur qui, pendant quarante ans (1808 à 1848), a donné sur tous les théâtres de l'Italie soixante-deux opéras, a écrit la musique de vingt et un grands ballets en deux et trois actes, cinq oratorios, non compris le *Joseph* dont il est maintenant question ; quatre messes à grand orchestre ; deux messes à 8 voix réelles avec deux orchestres; une messe à deux chœurs réels dans le style sévère ; deux messes de *Requiem* à grand orchestre; une autre messe de *Requiem*, à 8 et à 16 voix réelles; quatre vêpres complètes avec orchestre et orgue; des complies solennelles; un *Credo* à 16 voix réelles; un *Libera* ; un *Te Deum* à 4 voix ; trois *Stabat mater* à 2, 3 et 4 voix; trois *Miserere* à 4 et à 8 voix, dont un avec orchestre ; trois *Tantum ergo* ; deux litanies ; plusieurs psaumes à 4 et à 8 voix à grand orchestre; les sept paroles de J.-C. à 3 voix; deux symphonies à grand orchestre, combinées pour être exécutées ensemble ; les cent cinquante psaumes de David à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, dans le style *alla Palestrina*, formant une collection de 15 volumes; un recueil de basses d'imitation et fuguées pour l'étude de l'accompagnement et de la composition, publié à Milan chez Ricordi, à Rome et à Naples; un nouveau genre de compositions scientifiques inventé par l'auteur, et démontré en douze exemples très-remarquables, ouvrage publié à Naples chez P. Tramater; deux fugues en une, bien que différentes de forme, ouvrage divisé en dix exemples, et qui a été imprimé à Rome; une collection de *partimenti* composée de quatre-vingt-dix basses avec trois accompagnements différents sur chacune, ouvrage élémentaire divisé en deux livres et publié à Naples chez Clausetti; quatre fugues à 4 voix, toutes en des tons différents, mais qui peuvent être réunies en une seule fugue à 16 voix réelles; ce chef-d'œuvre de combinaison a été imprimé à la typographie *Tiberina*, de Rome; six fugues à 4 voix en des tons différents, réunies en une seule fugue à 24 voix, publiées à Rome, à la même typographie; un fugue à 64 voix réelles, divisées en seize chœurs; seize fugues à 4 voix ; enfin, vingt-quatre fugues à 4, 5, 6, 7 et 8 voix. Dans cet ouvrage, publié à Milan, chez Ricordi, on trouve quatre ou cinq fugues réunies en une seule.

Moi-même, qui fais aujourd'hui ces remarques, je connaissais à peine Raimondi quand j'ai écrit sur lui une notice assez insignifiante dans la *Biographie universelle des musiciens*. L'Italie n'est pas assez soigneuse de la renommée de ses hommes d'élite.

C'est l'auteur de toutes ces choses, où brillent beaucoup d'inventions nouvelles, et par dessus tout l'esprit de combinaison le plus extraordinaire, c'est ce même Raimondi qui termine aujourd'hui sa carrière par la composition prodigieuse dont le succès a tant d'éclat en ce moment. La plupart des lecteurs de la *Gazette musicale* se demanderont sans doute, en parcourant ces lignes, comme il se peut que le nom d'un musicien si fécond et si habile soit tombé dans l'oubli. Je crois pouvoir expliquer cette singularité par les observations que voici : depuis le temps où Paisiello, Cimarosa et Guglielmi se partageaient le sceptre de la scène lyrique en Italie, les habitants de ce pays n'ont plus admis ce partage, et leurs sympathies se sont toujours concentrées sur un seul maître, astre autour duquel les autres gravitaient plus ou moins obscurément. C'est ainsi qu'au commencement du siècle présent, Mayr était le compositeur dont les succès avaient le plus de retentissement et qu'on recherchait dans les villes les plus importantes, quoique Fioravanti, Niccolini, Farinelli, Nasolini, un peu plus ancien, Federici, Gnecco, Pavesi, et quelques autres, fussent des artistes de mérite. On estimait leur talent; mais ils n'avaient pas la vogue de Mayr. Rossini les fit bientôt tous oublier, et concentra presque sur lui seul l'attention de toute l'Italie, quoiqu'il eût pour contemporains Generali, Morlacchi, Pacini, et plus tard Mercadante, Bellini et Donizetti. Après que l'illustre auteur d'*Otello* eut quitté l'Italie pour se fixer en France, la fortune de Bellini commença, et tant que celle-ci dura, Donizetti, bien plus grand musicien que son émule, ne fut qu'au second rang pendant la vie de celui-ci, et ne jouit de toute la faveur de la population italienne que dans ses dernières années. Mercadante, artiste d'une grande valeur, a eu des phases très-variées dans sa carrière, tantôt porté aux nues, tantôt presque oublié. Aujourd'hui, Verdi seul

occupe l'attention des *dilettanti*; demain ce sera quelque autre qui mettra en oubli tous ses prédécesseurs et ses contemporains. Raimondi fut du nombre de ces hommes de talent dont les ouvrages n'obtiennent que des succès d'estime, la pire espèce de succès, et dont la vie se consume en espérances toujours déçues. La plupart de ses opéras furent écrits pour les théâtres de Naples, de Milan, de Venise et de Palerme; quelques-uns seulement furent mis en scène à Gênes, à Florence et à Rome. Au nombre de ses productions dramatiques, on cite comme les meilleures: *La Donna colonello*, *I Minatori scozzesi*, *Il Disertore*, *l'Orfona russa*, *I Parenti ridicoli*, *Il Ventaglio*, tous représentés à Naples; *Le Finte Amazzoni*, à Milan, et *Francesco Donato*, écrit à Palerme.

Né à Rome le 20 décembre 1786, dans une condition peu fortunée, il perdit son père à l'âge de onze ans et fut recueilli par une parente qui le confia aux soins d'un prêtre, chargé de lui enseigner la langue latine et les éléments de la théologie. Cependant, le penchant de Raimondi pour la musique lui faisait négliger ses autres études. Ce penchant se manifestait avec tant d'énergie, que la protectrice du pauvre enfant consentit à le placer, en 1800, au Conservatoire de la *Pieta dei Turchini*, à Naples, où il fut mis sous la direction du maître la Barbera, et de Tritto, pour le contrepoint.

Après six années d'études, Raimondi se trouva tout à coup privé des secours qui l'avaient soutenu au Conservatoire, et dut quitter cette école. Sans ressources, il fit à pied la route de Naples à Rome. Heureusement il retrouva dans cette ville un frère de son père qui le recueillit avec affection; mais, trop pauvre pour lui procurer les moyens de continuer sa carrière d'artiste, ce parent l'envoya à Florence, près de son ancienne protectrice. Le pauvre Raimondi ne retrouva plus en elle les sentiments d'autrefois, parce qu'il s'était toujours refusé à embrasser l'état ecclésiastique. La seule marque d'intérêt qu'elle lui donna en le voyant arriver malade chez elle, fut de le faire entrer à l'hôpital de *Santa Maria Nuova*. Triste situation pour un jeune homme de vingt ans qui, jusqu'alors, s'était flatté des illusions de la gloire à venir! Grâce à sa bonne constitution, il triompha de la maladie, peut-être même de la médecine, et se retrouva dans la rue, respirant un air pur, et sans autre souci que l'embarras de trouver un gîte et d'apaiser sa faim. Il prit alors la résolution d'aller trouver sa mère à Gênes, bien qu'elle lui eût montré peu de tendresse jusqu'alors, et, sans tarder, il prit à grands pas le chemin de la délicieuse contrée connue sous le nom de *Rivière de Gênes*. Les enchantements de cette vallée le ramenèrent à ses rêves de bonheur. Pour la première fois, il comprit alors quel était l'état avancé de son instruction musicale et sentit qu'il pouvait acquérir l'indépendance par sa propre force.

Arrivé à Gênes, il s'y livra au travail et se fit connaître par quelques ouvrages qui commencèrent sa réputation. Bientôt après il reçut un engagement de Florence et se rendit dans cette ville, où il écrivit pour le théâtre de *la Pergola* la musique du drame *Eloïsa Werner*. Le bon accueil fait à cet ouvrage le fit appeler à Naples dans la même année; il donna au théâtre Saint-Charles l'*Oracolo di Delfo*. Dès lors il montra une prodigieuse activité dans ses travaux. L'opéra sérieux n'était pas le genre pour lequel il était né; la gaîté de son caractère le portait vers le style bouffe, et il y montra incontestablement un talent qui eût été mieux apprécié s'il se fût fait connaître dans des circonstances plus favorables. Les premiers ouvrages par lesquels il donna des preuves de cette spécialité de son talent furent *Il Fanatico deluso*, et *Lo Sposo agitato*. Son chef-d'œuvre dans le même genre est *Il Ventaglio*, joué à Naples en 1831, puis sur tous les théâtres de l'Italie. Toutefois, il faut le reconnaître, c'est moins par le brillant de l'imagination et par l'audace de la fantaisie que Raimondi ajoutera son nom à la liste des illustres musiciens, que par le génie de la combinaison des sons; génie en son genre non moins rare que tout autre, et que cet artiste possède au degré le plus éminent.

Raimondi, reconnu depuis longtemps pour le musicien le plus savant de l'Italie, fut appelé à Palerme vers 1830, en qualité de directeur du Conservatoire de cette ville, dont il a été la gloire pendant plus de dix-huit ans. Par ses soins et ses leçons, plusieurs jeunes Siciliens ont acquis de l'habileté dans l'art d'écrire; les plus distingués sont Pittari, Barbieri, Bonanno, et surtout Cutreva, dont le *Solitario*, joué au théâtre de Palerme en 1838, donnait de grandes espérances, et qui, par des circonstances inconnues, n'a pas poursuivi sa carrière d'artiste. Les événements de la révolution, si funestes pour l'Italie et particulièrement pour la Sicile, dans ces dernières années, paraissent avoir porté atteinte à l'existence du Conservatoire de Palerme. C'est dans ces circonstances que Raimondi a revu la ville éternelle, à laquelle se rattachent les souvenirs de son enfance et de quelques-uns de ses succès. C'est là qu'il a préparé l'exécution de son œuvre colossale, de cet oratorio de *Joseph*, composé de trois oratorios susceptibles de cinq combinaisons que le poëte sicilien, Joseph Sapio, a disposés pour le tour de force inouï du compositeur. Cette œuvre immense a coûté plusieurs années d'un travail environné d'immenses difficultés, que ne peuvent comprendre les personnes qui n'ont pas fait une étude spéciale et sérieuse de l'art d'écrire; toutefois, lorsque l'immense assemblée qui encombrait le théâtre *Argentina* entendit les trois orchestres, les trois chœurs et les chanteurs solistes des trois oratorios de *Putiphar*, *Pharaon* et *Jacob* se réunir en un seul corps de près de quatre cents musiciens dans l'exécution simultanée de ces trois ouvrages; lorsque, saisie par l'immense majesté de cet ensemble, dont les détails conservaient toute leur clarté, cette assemblée sentit les effets de la prodigieuse puissance de tête qui avait combiné de tels effets, tout le monde se leva spontanément, jetant des cris d'admiration; une agitation impossible à décrire régna dans toute la salle; des battements de mains, des trépignements, des hourras enthousiastes saluaient le maître de toutes parts, pendant que les femmes agitaient leurs mouchoirs dans toutes les loges. Raimondi avait pu contenir au dedans de lui-même le sentiment de sa force jusqu'à l'age de soixante-six ans; sa philosophie avait pu se résigner à l'obscurité relative dans laquelle il était resté pour la plus grande partie de l'Europe; mais il ne put supporter l'émotion de l'incomparable succès qui venait couronner sa vieillesse: il s'évanouit, et l'on fut obligé de l'emporter hors de la scène et loin du bruit pour lui faire reprendre ses sens.

On comprend qu'il est impossible de trouver l'effet dramatique dans la combinaison de trois sujets absolument différents qui se développent simultanément. Il est facile de comprendre aussi que chacune des parties du grand tout ne peut avoir la plénitude et l'intérêt d'une œuvre simple dans laquelle le sentiment domine la conception. On ne doit pas croire enfin qu'il puisse y avoir dans une combinaison esthétique, telle que le *Joseph*, l'originalité d'idées qui peut se trouver dans un opéra. Dans une conception semblable, le compositeur, constamment occupé de la réunion totale de toutes les parties, est souvent obligé de sacrifier dans celles-ci des beautés qui ne pourraient pas entrer dans la combinaison. De là vient que le *Putiphar* n'a pas offert d'abord à l'auditoire un grand attrait de nouveauté, quoique plusieurs morceaux aient été remarqués par les connaisseurs; entre autres, un chœur d'eunuques à voix blanches, d'un effet fort original, une prière de ténor bien chantée par M. Cecchi, un bon trio chanté par Adda, femme de Putiphar, Joseph et Pharaon; enfin, un ensemble *agitato* dans le final de la troisième partie de ce premier drame, dont l'exécution fut dirigée par M. André Salesi.

Dans le second drame, intitulé *Joseph* ou *Pharaon*, l'introduction est un chœur de fête où le peuple de Memphis chante la gloire de Joseph. Ce chœur est disposé en accords *staccati* et *sotto voce*, pendant que les cors et trompettes font entendre une harmonie et une mélodie d'un bel effet. Cette introduction a été fort applaudie. On distingue aussi, dans ce même drame, le beau chant, *Vieni, ah! vieni, o mio diletto*, qui forme l'objet principal du final de la deuxième partie, et le final de la troisième, *Per qual via d'infiniti portenti*, avec une instrumentation neuve et pittoresque.

Le *Jacob* est le même sujet qui a fourni à Méhul l'occasion d'écrire

un de ses chefs-d'œuvre. Entendue séparément, cette partie de l'œuvre de Raimondi ne peut soutenir la comparaison avec les grandes beautés de l'opéra du compositeur français : j'en ai dit la raison. Néanmoins, l'introduction commence par un très-beau chœur de ténors et de basses, lequel est suivi d'un chant très-expressif et très-suave, sur les paroles : *Ah! di pianto eterno*, que Colini a dit avec avec un très-grand talent. Dans le final de la première partie, se trouve un trio de Rachel et de Judas réunis à Jacob, sur le beau chant *Deh! Cessate, o figli miei*. L'introduction de la deuxième partie renferme un chœur du plus grand effet, accompagné de harpes, sur les paroles : *Oh ria sventura! O duol!* Le correspondant de la *Gazetta musicale di Napoli* s'exprime ainsi, en parlant de morceau : « Ce grand chœur est magique ; les chants, en » rapport avec l'expression de la poésie, passent alternativement des » voix de dessus et de contraltos à celles de ténors et de basses, en » mouvement contraire. Le coloris est partout de la plus exquise dé- » licatesse; la conduite du morceau est tracée avec une immense ha- » bileté, l'instrumentation est ce qu'elle doit être, et l'ensemble est » parfait. Ce grand chœur est l'émanation d'un génie véritable, et un » chef-d'œuvre entre tant d'autres de l'immortel Raimondi ! » Ce même morceau paraît avoir excité un véritable enthousiasme dans toutes les exécutions du *Joseph* qui se sont succédé depuis le 7 août. Un beau trio et le final de la troisième partie ont aussi fait naître beaucoup d'intérêt.

Mais c'est surtout lorsque, après avoir entendu et applaudi ces trois drames séparés, sous les directions particulières de MM. Salesi, Battaglia et Terziani, l'exécution simultanée des trois drames, dirigée par Raimondi en personne, s'est fait entendre; c'est alors que l'admiration pour une si grande conception n'a plus eu de bornes. Qu'on y songe : non-seulement aucune œuvre du même genre n'a jamais été essayée, mais sa possibilité ne s'est présentée à l'imagination d'aucun compositeur. Au point de vue esthétique, il n'est pas désirable que des tours de force de ce genre se multiplient ; mais on ne peut s'empêcher de rendre un éclatant hommage au génie spécial qui a pu concevoir et réaliser une entreprise si gigantesque.

FÉTIS père.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

Séance annuelle. — Distribution des prix.

La musique est toujours l'élément principal de cette séance, et cette année elle la remplissait presque entièrement. On y exécutait une ouverture, une cantate, et on y lisait l'éloge d'un musicien. L'ouverture est l'œuvre de M. Duprato, lauréat de 1848, élève de M. Leborne, qui, lui aussi, a formé M. Léonce Cohen, second prix de 1851, et premier prix de 1852. Dans le rapport sur les envois des pensionnaires de Rome, il était question de M. Duprato, et même il n'était question que de lui seul, d'où il faut conclure que les autres jeunes compositeurs n'ont rien envoyé du tout. M. le secrétaire perpétuel parlait avec éloges d'une symphonie de sa façon. Quant à son ouverture, nous avouerons franchement qu'elle n'est pas excellente. Le premier mouvement a de la grâce et du charme, mais il se prolonge trop et le charme s'évanouit. Le second mouvement n'est qu'un pasticcio de thèmes venus des divers coins du globe : il y a de tout, même un coup de grosse caisse imitant le canon, sans qu'on en devine la cause. On dit que les ouvertures doivent expliquer les opéras, mais quelquefois il peut arriver que les opéras expliquent les ouvertures, et si nous entendions celui que M. Duprato a dans la tête, peut-être saurions nous mieux ce qu'il a voulu faire. Ce n'est pas, assurément, chose facile et commode que d'écrire la préface d'un livre qui n'existe pas.

M. Léonce Cohen, auteur de la cantate couronnée, était plus heureux que M. Duprato. Il avait un poëme, un sujet déterminé, des couleurs indiquées d'avance. Ses collaborateurs étaient Bernardin de Saint-Pierre et M. Rollet, qui, sous le titre de *Retour de Virginie*, avait mis en action les dernières pages du plus admirable et du plus vrai des romans. C'est dommage qu'à ce *Retour de Virginie* il manque tout simplement une Virginie. Le drame, à trois personnages, se passe entre Paul, sa mère et le missionnaire des Pamplemousses. Paul chante son amour et les chagrins de l'absence dans des vers tendres et mélodieux. Sa mère vient lui annoncer que Virginie arrive de France à bord du *Saint-Géran*; le missionnaire vient ensuite l'avertir que l'orage commence et l'inviter à la prière. Après avoir prié, Paul veut s'élancer dans les flots, et les flots lui apportent le cadavre de Virginie : voilà tout le drame. M. Léonce Cohen n'a pas eu besoin d'un canevas plus fort pour faire preuve d'un talent véritable. Le petit morceau instrumental servant d'introduction est parfaitement écrit. Le musicien avait à reproduire des airs de danse nègres, se mariant au chant des oiseaux. Il l'a fait d'une main très-habile et très-exercée : il a réussi par le coloris, par le rhythme, à tracer un tableau exquis. Son air et son duo sont moins bien, le duo surtout, parce qu'il n'y avait pas là matière à duo ; mais il se relève dans le trio par les belles et larges proportions de la prière, par l'esquisse magistrale de la tempête. Son exorde et sa conclusion sont tout à fait hors ligne; c'est ce que nous avons entendu de mieux depuis longtemps dans les cantates couronnées. Il y a là l'étoffe d'un musicien qui possède son art, qui sait concevoir et conduire un morceau, qui ne manque pas de souffle après une romance. Déjà au concours dernier, nous, qui avions entendu les six cantates, nous donnions la préférence à celle de M. Léonce Cohen, et nous ne doutions pas que l'Académie ne la lui accordât l'année suivante. C'est un élève qui fait beaucoup d'honneur à son maître, M. Leborne, l'excellent professeur du Conservatoire. L'exécution de l'ouverture et de la cantate n'en fait pas moins à M. Battu, second chef d'orchestre de l'Opéra, et toujours premier chef de l'orchestre académique. Boulo, Merly et Mme Potier ont fort bien chanté les trois rôles de la cantate.

Entre ces deux jeunes musiciens, qui ne font que de naître, se plaçait la grande ombre d'un compositeur illustre, qui est mort récemment plein de gloire et d'années. M. Raoul Rochette nous a lu sa notice historique sur la vie et les ouvrages de Spontini, l'auteur de la *Vestale* et de *Fernand Cortez*. Il nous a raconté avec son talent accoutumé l'histoire de cet éminent artiste, qui marquera une époque de l'art et dont le nom ne périra pas. Mais nous nous permettrons de lui dire qu'il n'a pas raconté cette histoire tout entière, ou plutôt qu'il en a effacé le trait le plus saillant. Sa notice historique est un peu trop drapée en éloge toujours et constamment admiratif, sans restriction, sans contraste. Ce qu'il y a de plus étonnant, de plus curieux en Spontini, ce n'est pas qu'il ait eu du génie, mais qu'il n'en ait eu que deux fois ; car on se trompe en voulant le représenter comme grand compositeur italien à son aurore, et grand compositeur allemand à son déclin. Il n'a été que grand compositeur français au milieu de sa carrière, et c'est quelque chose dont on peut se contenter. Il nous semble encore que dans la notice la plus bienveillante, le caractère de l'homme peut être au moins accusé; que ses travers, s'il en a eu, doivent entrer en ligne de compte et servir de commentaire à ses erreurs, à ses déceptions. Le panégyriste de Spontini a retranché tout un côté de sa physionomie, toute une moitié de son histoire, et ce qu'il s'est privé d'écrire eût certainement acquis sous sa plume un très-haut degré d'intérêt.

Pendant que nous sommes en train, signalons encore un grief qui touche la dignité de notre ancien Conservatoire, contemporain de la grandeur de Spontini. Cette grandeur avait eu des commencements bien modestes, trop modestes surtout pour exciter l'envie. Spontini seul au monde pouvait s'être imaginé, et persister à croire que le Conservatoire tout entier s'était ligué pour faire tomber la *Petite maison*, l'un de ses premiers et de ses plus faibles ouvrages ; qu'une cabale avait été organisée, et que, à un signe du chef, la bande s'était ruée sur l'orchestre, sur le théâtre, pour y mettre tout en pièces, tabourets et instruments. Que le Conservatoire ait eu des préjugés, cela est tout simple: Spontini lui-même en avait plus que personne, et puis qu'il

n'admettait rien de ce qui était venu après lui. Mais d'un préjugé, d'une antipathie, d'un pédantisme à une lâche et vile cabale, il y a loin, et nous avons profondément regretté d'entendre l'existence de cette cabale proclamée dans l'enceinte de l'Académie. Nous avons beaucoup connu l'un des auteurs de cette malencontreuse *Petite maison*, qui l'avait bâtie en collaboration avec Dieulafoy, et nous pouvons affirmer qu'il était le premier à en blâmer la structure, à déclarer qu'elle avait mérité sa chute, sans que le Conservatoire fît jouer la sape et la mine. Nous avons dit dans ce journal même (1) comment et par quelle rencontre heureuse l'échec de la *Petite maison* valut au compositeur le succès de la *Vestale*. Mais enfin la *Vestale* même avait eu besoin d'être revue et corrigée, polie et repolie par des musiciens qui appartenaient à ce même Conservatoire tant calomnié. Nous ne faisons nul doute que Spontini ne leur en ait gardé une rancune éternelle; est-ce donc une raison pour qu'elle soit épousée par ses historiens?

P. S.

THÉATRE-LYRIQUE.

FLORE ET ZÉPHYR.

Opéra comique en un acte, paroles de MM. De Leuven *et* Deslys, *musique de* M. Gautier.

(Première représentation.)

Des gens qui ont la mémoire longue soutiennent que pour faire cet ouvrage, M. de Leuven a eu d'autres collaborateurs que M. Deslys, et M. Deslys d'autres associés que M. de Leuven. Ils parlent d'anciens vaudevillistes nommés Barré, Radet, De Piis, que sais-je, moi? et d'un vieux vaudeville intitulé, dans son temps, la *Danse interrompue*... Aviez-vous jamais entendu parler de cela? Sans remonter si haut, je me souviens d'avoir vu jouer au Gymnase, dans ma jeunesse, les *Vieux péchés*, qui peuvent se vanter d'une étroite parenté avec *Flore et Zéphyr*. Qu'est-ce que cela prouve? Que l'idée est bonne, apparemment. Et si MM. de Leuven et Deslys ont eu cinq prédécesseurs, que ne doit-on pas attendre d'une œuvre à laquelle sept hommes d'esprit ont mis successivement la main?

Donc, M. Vertbois est un vieux danseur qui a fait des économies, et s'est retiré à Montargis avec Mme Vertbois, son épouse. Je ne saurais dire lequel de M. ou de Mme Vertbois eut jadis le plus de réputation et acquit le plus de gloire. Vertbois avait un jarret incomparable; mais tout le monde avouait que Mme Vertbois possédait un *ballon* merveilleux. Malheureusement, Berlin était le théâtre de leurs exploits, et faute de savoir l'allemand, je ne puis consulter les documents officiels qui m'aideraient à résoudre cette importante question. A danser si loin, M. et Mme Vertbois ont perdu les trois quarts de leur gloire.

Faites vos flic-flacs à Paris,
Et n'allez point en Allemagne,

dit le *Temple du goût*. A tous les points de vue, M. et Mme Verbois ont dansé pour le roi de Prusse.

Que leur importe, après tout? Ils sont bien revenus de toutes ces chimères. Le mari est marguillier de sa paroisse; la femme est dame de charité. Ce sont d'honnêtes bourgeois, passablement fiers de leur fortune, tenant furieusement à leur considération et gardant sur leurs antécédents un silence obstiné.

Ils ont une nièce, et cette nièce a un amoureux. Quant à l'amoureux, il n'a rien, lui, si ce n'est une clarinette, dont il charme les habitants de Montargis quand ils vont à la comédie. Il y est, dit-il, tout l'orchestre. Je crois qu'il se vante. Il doit y avoir une grosse caisse à Montargis.

Vous imaginez bien de quel air hautain, de quelle œillade altière, impérieuse, M. et Mme Vertbois accueillent ce téméraire virtuose quand il leur vient demander la main de Mlle Mariette.— Impertinent! malotru! paltoquet! A la porte! Un artiste! un musicien! et d'orchestre, encore! Ah! fi!

(1) Voyez le numéro du 9 février 1851.

Saturnin expulsé, M. et Mme Vertbois partent pour le théâtre. Comment résisteraient-ils à la tentation? L'on y joue *Flore et Zéphyr*, ce charmant ballet, où ils ont jadis brillé tous les deux. Pendant qu'ils sortent par la porte, Saturnin rentre par la fenêtre, et Mariette s'unit à lui pour conspirer contre l'orgueilleux marguillier. — Si l'on pouvait lui jouer quelque bon tour! Mais par où le prendre?— Une armoire est là, qui habituellement reste fermée, et qu'on a défendu à Mariette de jamais ouvrir. Par mégarde, la clef, cette fois, est restée dans la serrure. — Que renferme donc de si mystérieux ce vieux meuble à moitié vermoulu? — O surprise! un casque de carton doré, un arc et des ailes d'amour,

Une robe légère,
D'une entière blancheur,
Un chapeau de bergère,

une houlette, la défroque complète d'un Vestris et d'une Guimard de province. Précieuse découverte! Mais Saturnin n'a guère le temps de s'en réjouir. On heurte à la porte; on monte l'escalier: c'est M. et Mme Vertbois qui rentrent pendant que l'*orchestre* était chez eux, faisant l'inventaire de leur mobilier. Je me demande comment a pu marcher la représentation de *Flore et Zéphyr*. Il faut que l'artiste qui joue de la grosse caisse à Montargis ait bien du talent!

N'importe! tout a mal été. Le parterre a montré, à l'égard des époux Vertbois, une insolence rare. Il s'est moqué de la perruque à frimas de monsieur et du vertugadin rose de madame. — Ah! de notre temps les jeunes gens avaient bien plus de politesse et de goût! Et puis, quelle exécution déplorable! On ne danse plus aujourd'hui. Zéphire était..... oui je lâche le mot, il était flasque. — Et Flore donc! Vous en conviendrez, monsieur Vertbois: elle n'a pas de ballon! — Ah! ma chère, quand je me souviens..... — Ah! mon ami, quand je me rappelle..... — Quelle légèreté! — Quelle grâce! — Vous étiez séduisant! — Vous étiez divine!

Et là-dessus la perruque et le vertugadin mesurent leurs distances, prennent des poses, sautent en cadence, et exécutent une dernière fois ce fameux *pas de deux* qui fut leur triomphe, — se croyant seuls. Déception! ils ne sont pas seuls. Une clarinette tout à coup se fait entendre à côté d'eux, et leur marque la mesure. C'est celle de Saturnin caché sous la table, d'où il a tout vu. Vous devinez le reste. Entre deux contractants, dont chacun possède ce que l'autre désire, le marché est bientôt conclu. — Vous nous garderez le secret? — Vous m'accorderez votre nièce? — Donnant, donnant.

Rien ne convient mieux à l'opéra que ces folies. Malheureusement, ici, le dialogue n'est pas toujours aussi gai que les situations, et la musique l'est bien moins que le dialogue. Le genre *bouffe* exige de la légèreté, de l'entrain, une rapidité facile, un style naturel et simple, une grâce sans apprêts; il repousse tout ce qui sent le travail et l'effort, tout ce qui semble courir après l'effet. Les harmonies compliquées ne lui vont pas, ni les accompagnements prétentieux. Il veut surtout de la mélodie, beaucoup de mélodie, et réserve ses plus grandes faveurs à ceux qui la lui donnent vive, piquante et originale.

En fait d'idées mélodiques, nous n'accusons pas, à Dieu ne plaise! M. Gautier d'être indigent. Mais, cette fois, il s'est montré un peu trop avare. Dans les affaires, l'épargne est indispensable; mais, dans les arts, un peu de prodigalité sied bien. Son style, d'ailleurs, est lourd, ou du moins paraît lourd, parce qu'il est plus sérieux que ne le comporte l'amour de M. Saturnin, la colère de M. Vertbois ou la douleur de madame son épouse, qui a peur de ne plus être dame de charité. Il faut dans ces bouffonneries de la verve, du laisser aller, une gaîté franche et intarissable. Quelques négligences n'y nuiraient pas: la science guindée y glace tout.

M. Gautier, chef d'orchestre habile, connaît fort bien les procédés de l'instrumentation, et tient à le faire voir. Cela est très-naturel. Mais *l'excès en tout est un défaut*. Son accompagnement est si serré, si plein de détails, si riche d'effets, si sonore, que la voix en est étouffée. Il prodigue l'harmonie et lésine sur le chant. Le contraire vaudrait mieux,

et si nous lui disons aussi nettement la vérité, c'est parce qu'il est à un âge où l'on peut encore changer d'habitudes.

Nous nous en tiendrons à ces observations générales, qu'il serait inutile d'appliquer à chaque morceau en particulier. Quelques-uns, néanmoins, ont été assez favorablement accueillis. Il y en a même un qui a obtenu les honneurs du *bis*. Ce sont des couplets que chante Mariette, pendant que son amoureux fait le pied de grue sous sa fenêtre et sous la pluie. L'orchestre chante l'air : *Il pleut, bergère*, et cette mélodie de Fabre d'Églantine lui servant de point de départ, l'auteur a trouvé cette fois un rhythme franc, un chant assez naturel et facile à comprendre, un discours musical qui se présente bien, avec homogénéité jusqu'au bout, ou peu s'en faut. Voilà ce que le public demande, et ce qui réussit au théâtre. Pourquoi M. Gaultier ne procède-t-il pas toujours ainsi? Nous n'aurions alors qu'à le louer, et notre tâche de critique en deviendrait bien plus agréable.

G. HÉQUET.

LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE.

(4e fragment) (1).

Par la claque, les directeurs font ou défont à volonté ce qu'on appelle encore des succès. Un seul mot au chef du parterre leur suffit pour tuer un artiste qui n'a pas un talent hors ligne. Je me souviens d'avoir entendu un soir, à l'Opéra, Auguste dire, en parcourant les rangs de son armée avant le lever du rideau : « Rien pour M. Dérivis! rien pour M. Dérivis! » Le mot d'ordre circula, et de toute la soirée Dérivis, en effet, n'eut pas un seul applaudissement. Le directeur qui veut se débarrasser d'un sujet pour quelque raison que ce soit, emploie cet ingénieux moyen, et après deux ou trois soirées où il *n'y a rien eu* pour M. *** ou pour Mme *** : « Vous le voyez, dit-il à l'artiste, je ne puis vous conserver; votre talent n'est pas sympathique au public. » Il arrive, en revanche, que cette tactique échoue quelquefois à l'égard d'un virtuose de premier ordre. « Rien pour lui! » a-t-on dit dans le centre officiel. Mais le public, étonné d'abord du silence des Romains, devinant bientôt de quoi il s'agit, se met à fonctionner lui-même officieusement et avec d'autant plus de chaleur, qu'il y a une cabale hostile à contrecarrer. L'artiste alors obtient un succès exceptionnel, un succès *circulaire*, le centre du parterre n'y prenant aucune part. Mais je n'oserais dire s'il est plus fier de cet enthousiasme spontané du public, que courroucé de l'inaction de la claque.

Songer à détruire brusquement une pareille institution dans le plus grand de nos théâtres, me paraît donc aussi impossible et aussi fou que de prétendre anéantir du soir au lendemain une religion.

Se figure-t-on le désarroi de l'Opéra, le découragement, la mélancolie, le marasme, le spleen où tomberait tout son peuple dansant, chantant, marchant, rimant, peignant et composant? le dégoût de la vie qui s'emparerait des dieux et des demi-dieux, quand un affreux silence succéderait à des cabalettes qui n'auraient pas été chantées ou dansées d'une façon irréprochable? Songe-t-on bien à la rage des médiocrités en voyant les vrais talents quelquefois applaudis, quand elles, qu'on applaudissait toujours auparavant, n'auraient plus un coup de main? Ce serait reconnaître le principe de l'inégalité, en rendre l'évidence palpable! . . . . . D'ailleurs, qui est-ce qui rappellerait le premier sujet après le troisième et le cinquième acte? Qui est-ce qui crierait *Tous! tous!* à la fin de la représentation? Qui est-ce qui rirait quand un personnage dit une sottise? Qui est-ce qui couvrirait par d'obligeants applaudissements la mauvaise note d'une basse ou d'un ténor, et empêcherait ainsi le public de l'entendre? C'est à faire frémir. Bien plus, les exercices de la claque forment une partie de l'intérêt du spectacle; on se plaît à la voir opérer. Et c'est tellement vrai, que si on expulsait les claqueurs à certaines représentations, il ne resterait personne dans la salle.

Non, la suppression des Romains en France est un rêve insensé, fort heureusement. Le ciel et la terre passeront; mais Rome est immortelle, et la claque ne passera pas.

Ecoutez!.... Voici notre prima donna qui s'avise de chanter avec âme et une simplicité de bon goût, la seule mélodie distinguée qui se trouve dans ce pauvre opéra. Vous verrez qu'elle n'aura pas un applaudissement..... Ah! je me suis trompé; oui, on l'applaudit; mais comment! Comme cela est mal fait! quelle salve avortée, mal attaquée et mal reprise! Il y a de la bonne volonté dans le public, mais point de savoir, point d'ensemble, et par suite il n'y a point d'effet. Si Auguste avait eu cette femme *à soigner*, il vous eût enlevé la salle d'emblée, et vous-même qui ne songez point à applaudir, vous eussiez partagé bon gré mal gré son enthousiasme.

Il me reste à vous donner maintenant l'explication des termes les plus fréquemment employés dans la langue romaine; je profiterai pour cela du dernier acte de notre opéra qui va bientôt commencer. Faisons un court entr'acte, je suis fatigué.

(Les musiciens s'éloignent de quelques pas, se communiquant tout bas leurs réflexions, pendant que le rideau est baissé. Mais trois coups du bâton du chef d'orchestre sur son pupitre indiquant la reprise de la représentation, mon auditoire revient et se groupe attentif autour de moi.)

— Voici, Messieurs, quelques exemples tirés de cette belle langue que les Parisiens seuls comprennent bien.

Faire four signifie ne pas produire d'effet, tomber à plat devant l'indifférence du public.

Chauffer un four, c'est applaudir inutilement un artiste dont le talent est impuissant à émouvoir le public; cette expression est le pendant du proverbe : *Donner un coup d'épée dans l'eau.*

Avoir de l'agrément, c'est être applaudi et par la claque et par une partie du public. Duprez le jour de son début dans *Guillaume Tell* eut un agrément extraordinaire.

Egayer quelqu'un, c'est le siffler. Cette ironie est cruelle, mais elle présente un sens caché qui lui donne plus de mordant encore. Sans doute, le malheureux artiste qu'on siffle n'éprouve par le fait qu'une gaîté fort contestable ; mais son rival dans l'emploi qu'il occupe s'égaie de l'entendre siffler, mais bien d'autres encore rient *in petto* de l'accident. De sorte qu'à tout prendre, quand il y a quelqu'un de sifflé, il y a toujours aussi quelqu'un d'égayé.

Tirage est pris, en langue romaine, pour difficulté, labeur, peine. Ainsi le Romain dit : « C'est un bel ouvrage, mais il y aura du *tirage* pour le faire marcher. » Ce qui signifie que, malgré tout son mérite, l'ouvrage est ennuyeux, et que ce ne sera pas sans de grands efforts que la claque parviendra à lui faire un simulacre de succès.

Faire une entrée, c'est applaudir un acteur au moment où il entre en scène avant qu'il ait ouvert la bouche.

Faire une sortie, c'est le poursuivre d'applaudissements et de bravos quand il rentre dans la coulisse, quels qu'aient pu être son dernier geste, son dernier mot, son dernier cri.

Mettre à couvert un chanteur, c'est l'applaudir et l'acclamer violemment à l'instant précis où il va donner un son faux ou éraillé, afin que sa mauvaise note soit ainsi *couverte* par le bruit de la claque et que le public ne puisse pas l'entendre.

Avoir des égards pour un artiste, c'est l'applaudir modérément, lors même qu'il n'a pu donner de billets à la claque. C'est l'encourager D'AMITIÉ OU A L'ŒIL. Ces deux derniers mots signifient *gratuitement*.

Faire mousser solidement ou *à fond*, c'est applaudir avec frénésie, des mains, des pieds, de la voix et de la parole. Pendant les entr'actes, on doit alors prôner l'œuvre ou l'artiste dans les corridors, au foyer, au café voisin, chez le marchand de cigares, partout. On doit dire : « C'est un chef-d'œuvre, un talent unique, ébouriffant! une voix inouïe. On n'a jamais rien entendu de pareil. »

(1) Voir les nos 38, 39 et 40.

L'ensemble de ces dernières opérations s'exprime par les mots *soins*, *soigner*.

Faire empoigner, c'est applaudir hors de propos une chose ou un artiste faibles, ce qui provoque alors la colère du public. Il arrive quelquefois qu'une cantatrice médiocre, mais puissante sur le cœur du directeur, chante d'une façon déplorable. Assis au centre du parterre, l'air morne, accablé, l'empereur baisse la tête, indiquant ainsi à ses prétoriens qu'ils doivent garder le silence, ne donner aucune marque de satisfaction, se conformer enfin à ses tristes pensées! Mais la diva goûte peu cette réserve prudente, elle rentre indignée dans la coulisse et court se plaindre au directeur de l'ineptie ou de la trahison du chef de la claque. Le directeur ordonne alors que l'armée romaine *donne* vigoureusement à l'acte suivant. A son grand regret, le César se voit contraint d'obéir. Le second acte commence; la déesse courroucée chante plus faux qu'auparavant; trois cents paires de mains dévouées l'applaudissent quand même, et le public furieux répond à ces manifestations par une symphonie de sifflets instrumentée à la façon moderne et de la plus déchirante sonorité. La diva l'a voulu, elle est *empoignée*.

Je crois que l'usage de cette expression remonte seulement au règne de Charles X, et à la mémorable séance de la chambre des députés, dans laquelle Manuel s'étant permis de dire que la France avait vu revenir les Bourbons avec *répugnance*, un orage parlementaire éclata, et M. Foucault, appelant ses gendarmes, leur dit, en montrant Manuel : *Empoignez-moi cet homme-là.*

On dit aussi, pour désigner cette désastreuse évocation des sifflets, *faire appeler Azor*, de l'habitude où sont les vieilles femmes de sifflotter en appelant leur chien, qui porte toujours le nom d'*Azor*.

J'ai vu, après une de ces catastrophes, Auguste désespéré prêt à se donner la mort, comme Brutus à Philippes. Une seule considération le retint : il était nécessaire à l'art et à son pays; il sut vivre pour eux.

Conduire un ouvrage, c'est, pendant les représentations de cet ouvrage, diriger les opérations de l'armée romaine.

Brrrrrr!! Ce bruit que fait l'empereur avec sa bouche en dirigeant certains mouvements des troupes, et qui est entendu de tous ses lieutenants, indique qu'il faut donner une rapidité extraordinaire aux claquements et les accompagner de trépignements. C'est l'ordre de *faire mousser solidement*.

Le mouvement de droite à gauche et de gauche à droite de la tête impériale éclairée d'un sourire, indique qu'il faut rire modérément.

Les deux mains de César appliquées avec vigueur l'une contre l'autre et s'élevant un instant en l'air ordonnent un brusque éclat de rire.

Si les deux mains restent en l'air plus longtemps que de coutume, le rire doit se prolonger et être suivi d'une salve d'applaudissements.

Hum! lancé d'une certaine façon, provoque l'émotion des soldats de César; ils doivent alors prendre l'air attendri, et laisser échapper, avec quelques larmes, un murmure approbateur.

Voilà, Messieurs, tout ce que je puis vous dire sur les hommes et les femmes illustres de la ville de Rome. Je n'ai pas vécu assez longtemps parmi eux pour en savoir davantage. Excusez les fautes de l'historien.

L'amateur des stalles me remercie avec effusion; il n'a pas perdu un mot de mon récit, et je l'ai vu prendre furtivement des notes. On éteint le gaz; nous partons. En descendant l'escalier : « Vous ne savez pas quel est ce curieux qui vous a questionné sur les Romains? me dit Dimsky d'un air de mystère. — Non. — C'est le directeur du théâtre de ***; soyez sûr qu'il va profiter de tout ce qu'il a entendu ce soir et fonder chez lui une institution semblable à celle de Paris. — Très bien! En ce cas je suis fâché de ne pas l'avoir averti d'un fait assez important. Les directeurs de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Français de Paris se sont associés pour fonder un Conservatoire de claque, et notre curieux, afin de placer à la tête de son institution un homme exercé, un tactitien, un César véritable, ou tout au moins un jeune Octave, pourrait engager l'élève de ce Conservatoire qui vient d'obtenir le premier prix. — Je lui écrirai cela, je le connais. — Vous ferez bien, mon cher Dimsky. *Soignons* notre art.

DIX-SEPTIÈME SOIRÉE.

On joue le *Barbier de Séville* de Rossini.

Personne ne parle à l'orchestre. Corsino se contente, à la fin de l'opéra, de faire observer que l'acteur *chargé* du rôle d'Almaviva, dans cet étincelant chef-d'œuvre, était né pour être bourgmestre, et que Figaro eût fait un suisse de cathédrale accompli.

DIX-NEUVIÈME SOIRÉE.

On joue *Don Giovanni*.

Je reparais à l'orchestre après plusieurs jours d'absence. Mon intention n'était pas d'y rentrer ce soir-là; mais Corsino et quelques-uns de ses confrères sont venus m'exprimer leurs regrets de m'avoir blessé en taxant de cruauté ma critique; j'ai ri, j'étais désarmé et je les ai suivis au théâtre. Les musiciens m'accueillent avec la plus vive cordialité; ils veulent me faire oublier mon mécontentement, qu'ils ont cru réel; mais dès le premier coup d'archet de l'ouverture, chacun cesse de parler. On écoute religieusement le chef-d'œuvre de Mozart, dignement exécuté par le chœur et par l'orchestre. A la fin du dernier acte : « Que pensez-vous de notre baryton Don Giovani? me demande Bacon d'un air de fierté nationale. — Je pense qu'il mérite le prix Montyon. — Qu'est-ce que c'est? dit-il en se tournant vers Corsino. — (Corsino). C'est le prix de vertu. — (Bacon, étonné d'abord, très-flatté ensuite, reprend avec une satisfaction douce :) Oh! c'est vrai, M. K*** est un bien brave homme! »

H. BERLIOZ.

REVUE CRITIQUE.

La CHARITÉ et CUJUS ANIMAM du Stabat Mater de ROSSINI. — Transcriptions pour le piano, par LISZT.

La mélodie italienne, et notamment les *Soirées musicales* de Rossini, ont si souvent porté bonheur à Liszt; il s'en inspire si bien, il les orne de si brillantes arabesques, que tous les amateurs de musique de piano, et ils sont nombreux, doivent se féliciter quand cet admirable *mécaniste* veut bien se faire arrangeur. Moins fantaisiste que de coutume, et s'occupant d'idées musicales plus graves, il vient de paraphraser, de transcrire, comme il le dit modestement, sous le titre de deux morceaux écrits par lui, le bel air : *Cujus animam*, du *Stabat* de Rossini, et le *Chœur de la charité*, œuvre détachée, du même compositeur.

Dans une introduction assez courte, l'habile arrangeur procède comme tous les faiseurs de fantaisies dans l'air du *Stabat* de Rossini; il annonce par fragments de deux mesures la mélodie principale, puis il l'attaque franchement en doubles octaves de la main droite, avec un dessin de marche fière et bien rhythmée à la main gauche. Sur cette belle mélodie, qui se développe largement dans son intégrité, se dessine aussi un accompagnement en croches, six pour quatre, qui figure, pour peu qu'on veuille voir de la poésie dans un accompagnement, les harpes célestes; et comme il y a toujours un trop plein d'harmonie et de difficultés dans la tête et les doigts du compositeur-arrangeur, il met des lignes supplémentaires au riche accompagnement qu'il a placé sous la pompeuse mélodie de Rossini, supplément orné du mot italien *ossia*, pour remplacer le *ou* alternatif, qui désigne le passage, le trait facile à faire en place du difficile.

Après tout le luxe de la riche harmonie accompagnante que Liszt a mise sur cette noble mélodie, vient un *decrescendo* de cette puissante harmonie qui va *perdendosi* avec les arpéges des harpes dont les sons semblent monter au ciel, et cesser d'être perceptibles à l'ouïe en entrant dans l'infini.

Le *Chœur de la Charité* n'est pas arrangé avec moins de goût, d'esprit, on pourrait même dire d'inspiration; il est plus largement, plus longuement traité. C'est, comme dans l'autre morceau, le même respect de la mélodie bien exposée, bien mise en relief, mais avec une similitude parfois de dessin dans l'accompagnement en arpége des harpes.

Ce chœur faisait partie d'un recueil de petites pièces de ce genre, que l'importunité de ses éditeurs parvint à arracher à la paresse *del maestro di gran' genio e di gran' far niente*, alors qu'il avait juré de ne plus rien écrire de nouveau. Ces chœurs étaient déjà anciens, excepté celui sur la charité, qu'il composa pour parfaire le recueil. C'est donc ce dernier morceau en *mi* naturel, en mesure à douze-huit, que Liszt a transcrit pour le piano avec tout le tact, l'habileté qu'il apporte dans ces sortes d'ouvrages. Le chant en est on ne peut mieux distribué entre les deux mains, et domine toujours, bien que, par le luxe difficultueux et brillant des traits, ces invocations à la douce charité ressemblent parfois aux accents de colère. Quoiqu'il n'ait que dix doigts, l'habile pianiste fait entendre plus de dix sons simultanément. Au reste, comme il ne rêve qu'effets d'orchestre, le piano, par sa plume et ses doigts, est orchestral; et dans ce morceau, il lui fait rendre toutes les sonorités et tous les timbres de voix dont se compose un chœur. S'il se remettait à voyager et à donner des concerts, tous les publics de l'Europe musicale lui demanderaient la *Charité*.

HENRI BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

J. M. SCHNEITZHOEFFER.

Peu de musiciens ont apporté dans l'étude et la pratique de leur art des dispositions plus remarquables que celui dont nous avons à dire quelques mots en ce moment.

Jean-Madeleine Schneitzhoeffer, dont le nom est si peu français, avait pourtant vu le jour à Paris. La *Biographie universelle des musiciens* le fait naître en 1789, et dans ce cas il n'aurait eu que 63 ans; mais les billets envoyés par sa famille lui en donnent 67. Il était fils d'un hautboïste de l'Opéra; il fut admis au Conservatoire, et y reçut des leçons de Catel, pour l'harmonie et la composition. Ses premiers essais donnèrent de grandes espérances. Il écrivit des ouvertures et même des symphonies qui furent exécutées publiquement. Le jeune artiste ne tint pas toutes ses promesses, et ce fut un goût trop vif pour le plaisir qui l'arrêta dans son chemin.

Nommé timbalier de l'Opéra et de la chapelle du roi, en 1815, il quitta cet emploi, en 1823, pour succéder à Adrien, comme chef du chant, et en remplit les fonctions jusqu'en 1840. En 1833, il entra au Conservatoire comme professeur d'une classe de chœurs, et y resta jusqu'en 1850. A cette époque, ses infirmités toujours croissantes l'obligèrent à se retirer.

Schneitzhoeffer a composé la musique de plusieurs ballets, et c'est là son vrai titre de gloire. On a de lui la partition de *Proserpine*, de *Claire et Melctal*, de *Zémire et Azor*, des *Filets de Vulcain*, et de la *Sylphide*, son chef-d'œuvre. Dans tous ces ouvrages on trouve beaucoup d'idées, de fraîcheur, d'abondance, de coloris. Il avait aussi commencé la musique d'un grand opéra, *Sardanapale*, mais il ne l'a pas achevée; et en effet, il n'avait pas la force de tête, la persévérance de travail, indispensables pour conduire à bonne fin la composition d'un opéra. Il était presque le dernier d'une race qui se perd tous les jours, celle des musiciens bouffons et mystificateurs. Doué d'un cœur excellent, d'un caractère inoffensif, tant que dura sa jeunesse, il ne se plut que dans les interminables plaisanteries qui étaient encore à la mode. Le sérieux lui manquait dans les idées comme dans la tenue. Quand l'âge mûr survint, et bientôt la vieillesse, il lui arriva ce qui devait lui arriver : il tomba dans le découragement et la tristesse. Quelques rares éclairs perçaient encore le nuage, mais c'était pour peu de temps. Nous avons conservé sa dernière carte de visite; c'était un canon composé par lui, paroles et musique, et dont voici les paroles :

Pour l'an mil huit cent cinquante,
Je souhaite à mes amis
Bonne santé, forte rente
Et tous les plaisirs permis;
Aux dames, un cœur traitable;
Aux messieurs, beaucoup d'ardeur.
Et quant à moi, pauvre diable,
Je reste leur serviteur.

On ferait des volumes avec le souvenir des facéties dont Schneitzhoeffer fut l'inventeur ou l'acteur. L'une des meilleures fut celle-ci. A l'époque où M. Woets, pianiste distingué, avait cru devoir rédiger ainsi ses cartes : *Woets*, lisez *Outs*; Schneitzhoeffer l'imita en mettant sur les siennes : *Schneitzhoeffer*, lisez *Bertrand*.

Quelques amis, d'anciens collègues, des choristes de l'Opéra en grand nombre l'ont accompagné, l'un des derniers jours de cette semaine, à sa dernière demeure. Dans l'église de Montmartre, un de ses amis et collègues voulait lui dire un adieu musical, et réclamait la clef d'un piano qui se trouvait là pour l'accompagnement des offices; il n'a pu l'obtenir. Dans le cimetière, les choristes ont entonné tout à coup à pleine voix le *De profundis*, pour se dédommager du silence forcé qu'ils avaient gardé dans l'église, et pour répondre à l'intention pieuse qui n'avait pu recevoir d'exécution.

P. S.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 28 septembre 1852.

Après une clôture de quatre mois, notre opéra a rouvert. Il n'y a pas eu seulement interruption momentanée des représentations; il y a eu changement de direction. Le sceptre lyrique est passé des mains de M. Ch. Hanssens dans celles de M. Letellier, déjà entrepreneur du théâtre d'Amsterdam, et qui conserve, dit-on, les deux exploitations. M. Hanssens a seulement conservé le bâton de commandement de l'orchestre.

La plupart des premiers sujets de l'ancienne troupe sont partis, sans laisser de trop profonds regrets à la vérité, à l'exception de Mme Cabel toutefois, dont on ne connaît pas encore la remplaçante, mais qu'on eût fort souhaité de conserver. Nous avons fait connaissance avec presque tous les nouveaux artistes. Je vais vous dire brièvement quel a été le résultat de leurs débuts.

Au ténor la première mention, car il peut être ou la ressource par excellence ou la ruine de la direction. Vous croyez sans doute que je vais commencer par la jérémiade ordinaire sur la rareté des ténors, sur l'impossibilité d'en trouver de passables et sur l'obligation où l'on est d'accepter des voix médiocres, faute de celles qui n'existent plus à l'état de pureté. Détrompez-vous. Qui est-ce qui a dit qu'il n'y avait plus de ténors? Il y en a encore. La preuve, c'est que nous en possédons un; non pas un ténor d'occasion, un ténor de rencontre, plus ou moins avarié, esquivant ce qu'il ne peut pas faire et retranchant son incapacité derrière les exigences de la musique du jour. Notre ténor est un vrai ténor, puissant et doux, d'un timbre énergique ou moelleux, selon les besoins de la scène, prenant avec une singulière aisance les notes devant lesquelles nous n'étions que trop accoutumés à voir échouer nos chanteurs égosillés avant l'âge. Voulez-vous savoir d'où vient ce rare virtuose? Je vais me rendre l'écho du bruit répandu sur la manière dont s'est révélée sa vocation.

M. Mirapelli (c'est ainsi qu'on appelle notre ténor) est né dans le midi de la France. Il faisait, tout dernièrement encore, la guerre en Algérie avec le grade de fourrier ou de sergent. Son capitaine l'entendit un soir chanter au bivouac, fut frappé de la beauté de sa voix, et lui donna le conseil de quitter l'état militaire pour embrasser la profession d'artiste dramatique, non moins glorieuse parfois et toujours plus lucrative. Le conseil était bon; mais comment le suivre? Le capitaine se chargea de lever les obstacles. A sa demande, le jeune sous-officier obtint son congé.

M. Mirapelli sortait du régiment avec sa jolie voix, mais voilà tout; musicien, il ne l'était guère; chanteur, il ne l'était pas. Avec des dispositions naturelles secondées par un travail soutenu, il devint un peu l'un, un peu l'autre; il apprit quelques rôles... et le voilà lancé dans la carrière. Ses débuts à Bruxelles ont été assez heureux. Le public, charmé d'entendre une voix fraîche et pure dirigée avec goût, sinon avec art, l'applaudit et le rappelle. Cette existence vaut bien celle qu'on goûte sur la terre d'Afrique. M. Mirapelli ne deviendra pas maréchal de France; mais, en échangeant cette éventualité douteuse contre les appointements et les succès d'un premier ténor en faveur, il n'a pas fait un mauvais marché.

Comme basse nous avons M. Ballanqué, que vous connaissez. Le premier soir, dans la *Favorite*, on lui a trouvé peu de voix, et comme la puissance pectorale est ce que les dilettantes de Bruxelles prisent le plus, on fut

très-froid à son égard. Dans la *Juive* il fut mieux accueilli, et dans les *Huguenots* il eut du succès. En suivant cette progression, il triomphera dans *Robert-le-Diable*. On s'accoutume à n'entendre pas des sons volumineux, et l'on remarque de plus en plus l'intelligence et le bon style du chanteur.

Faut-il vous parler des *prime donne?* Il le faut assurément, puisque j'ai entrepris de vous faire passer en revue notre nouvelle troupe lyrique; mais ce n'est point la partie agréable de la tâche que je me suis donnée. La direction avait engagé deux cantatrices, sauf ratification de ses habitués, pour tenir le premier emploi. Ces deux cantatrices étaient Mme Steiner-Beaucé, sœur de Mme Ugalde, et Mlle Uranie Cambier. Chacune d'elles a fait deux des trois débuts auxquelles les obligent nos usages dramatiques. Mme Steiner-Beaucé a choisi pour les siens la *Favorite* et *Charles VI*; Mlle Cambier a paru dans la *Juive* et dans les *Huguenots*. Le public s'est montré d'une réserve extrême à l'égard de la première, et a fait acte d'hostilité contre la seconde. Quelle sera pour l'une et l'autre l'issue de la dernière épreuve? C'est ce que personne ne sait, pas même la direction, qui retarde tant qu'elle peut le moment de la crise, de peur d'être, un beau matin, sans prima donna pour son spectacle du soir.

Voilà où en sont les choses de notre Opéra. Je ne vous parle pas des emplois secondaires, qui sont tenus tant bien que mal. Du reste, le grand répertoire n'est pas, pour le moment, ce qui préoccupe le plus vivement l'attention publique. Elle porte tout entière sur Mme Ugalde, qui ne s'était jamais fait entendre à Bruxelles, et que nous possédons depuis bientôt un mois. Le *Caïd*, l'*Ambassadrice*, le *Toréador*, le *Songe d'une nuit d'été*, ont appris successivement aux amateurs de notre capitale toutes les ressources d'un talent que vous connaissez trop bien pour que je l'analyse ici. On n'a pas trouvé à Mme Ugalde la voix sur laquelle on comptait; mais la perfection du mécanisme et le coloris de l'exécution ont dépassé ce qu'on attendait. Il y a donc compensation à l'avantage de l'artiste, car il peut être donné à tout le monde d'avoir de la voix, et tout le monde ne peut pas acquérir un grand mérite de chanteur.

Les opéras repris par Mme Ugalde auraient suffi pour satisfaire la curiosité pendant le nombre trop limité des soirées qu'elle comptait nous consacrer; mais elle a voulu, par une coquetterie dont chacun ici lui sait gré, faire plus qu'il n'était nécessaire, en montant un ouvrage nouveau. Cet ouvrage, c'est *Galathée*, qu'on n'avait pas encore représenté sur notre scène et qui vient d'obtenir un brillant succès, dû à la jolie musique de M. Victor Massé, en même temps qu'à son habile interprète.

Je quitte le théâtre pour vous parler de nos fêtes musicales. Quand je dis fêtes musicales, il ne s'agit ni d'un de ces concerts interminables comme on en donne en Angleterre, ni de l'exécution de quelque chef-d'œuvre par de puissantes masses vocales et instrumentales. C'est tout bonnement d'un concours de chant d'ensemble qu'il va être question. C'est là notre fort ou, pour mieux parler, notre faible : les concours! Les gens ne se dérangeraient point pour venir coopérer à une œuvre artistique; mais qu'on mette en jeu leur amour-propre personnel et leur vanité communale, si je puis m'exprimer ainsi, vous les verrez accourir. Je regrette d'en faire l'aveu; mais la vérité m'y oblige, et, d'ailleurs, les nations pas plus que les individus ne gagnent à se dissimuler leurs défauts. Il vaut bien mieux les confesser, et s'en corriger si l'on peut.

Nous avons donc eu un concours de chant d'ensemble. Ce concours était *international*, suivant le programme, et pourtant on n'y a vu figurer que des Sociétés belges, et cependant aucun appel, si je suis bien informé, n'avait été fait aux Sociétés étrangères. Que signifie donc ici l'épithète d'international? Le rédacteur du programme ignore-t-il la valeur de ce mot? La chose est possible. La Belgique a conservé tous les préjugés de son ancienne organisation communale. Chaque province, chaque ville a sa physionomie, ses intérêts, son caractère et ses mœurs. Les Flamands ne veulent avoir rien de commun avec les Walons, pas plus que les Liégeois avec les Brabançons. Pour l'habitant de Bruxelles, le citoyen de Gand, celui d'Anvers, celui de Bruges, sont des étrangers; c'est ainsi qu'on les nomme publiquement et de la meilleure foi du monde. C'est probablement pour ce motif qu'on aura qualifié d'international le concours dont j'ai à vous entretenir.

Prévoyant, d'après le nombre des Sociétés inscrites, que la durée du concours dépasserait les limites raisonnables si on les faisait toutes comparaître dans la même séance et devant le même jury, on les divisa en deux catégories. Pendant que la lutte s'ouvrait entre les Sociétés des communes dans la salle de la Grande-Harmonie, les Sociétés d'ouvriers, celles des villes de second et de premier rang entraient en lice dans le temple des Augustins. Nonobstant cette précaution, le concours, pour la seconde catégorie, se prolongea de neuf heures du matin jusqu'à dix heures du soir. Il va sans dire que les auditeurs n'étaient pas tenus de subir le supplice de ces treize heures de chant choral; mais le jury n'avait pas, lui, la faculté de se l'esquiver. Quelle situation que la sienne! L'inquisition n'eut pas de torture comparable à celle-là.

Quoi qu'il en soit, ce que j'ai entendu de ces concours, tantôt m'échappant pour aller respirer, tantôt revenant à la charge, m'a donné la conviction que le chant en chœur a fait beaucoup de progrès en Belgique depuis quelques années tant dans les communes que dans les grandes villes. Nous ne sommes pas encore arrivés au point où en sont les Allemands après une longue expérience, mais nous sommes en train de les rattraper.

Les associations chantantes d'ouvriers sont nombreuses et déjà passablement exercées. Ne trouvez-vous pas que ce sont là des institutions excellentes, et qu'on ne saurait trop encourager dans l'intérêt de la civilisation? Les ouvriers qui se réunissent pour chanter et qui donnent à la culture de l'art musical les loisirs qu'ils consacraient jadis à de grossiers divertissements, font un grand pas dans l'ordre des idées morales.

Outre les prix généraux fondés pour les différentes catégories de Sociétés, il y avait un prix particulier, un prix d'excellence auquel pouvaient seulement prétendre les Sociétés couronnées dans des concours précédents. La lutte a été vive entre les *Mélomanes* de Gand, les *Chœurs* de la même ville et *Orphée*, de Liége. La palme est échue aux *Mélomanes* de Gand. Vous imagineriez difficilement quelle scène de confusion suivit la proclamation de ce résultat. Ce furent tout à la fois des applaudissements, des cris de joie et des explosions de murmures à réveiller un sourd. De l'intérieur de la salle l'agitation gagna la rue, où stationnaient des groupes de Gantais et de Liégeois dans l'attente d'une décision à laquelle ils attachaient la plus haute importance. On ne fut pas sans crainte sur la possibilité d'une collision; on était animé de part et d'autre; les deux Sociétés de Gand surtout semblaient prêtes à céder aux mauvaises inspirations d'une vanité mal placée. L'émulation est une chose louable; mais il ne faut pas qu'elle soit poussée jusque là. Si des concitoyens s'oubliaient au point d'en venir aux mains à propos de chant d'ensemble, que faudrait-il penser de l'opinion des philosophes qui attribue à la musique le pouvoir d'adoucir les mœurs? Que faudrait-il penser de la nation chez laquelle s'accomplissent de pareils actes et qui a la prétention, justifiée sous beaucoup de rapports, de marcher de pair avec les plus civilisées? Pour notre honneur national, il est heureux que les choses n'en soient pas venues à cette extrémité.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Guillaume Tell*.

*** *Robert-le-Diable*, les *Huguenots* et le *Juif errant*, successivement représentés, ont amené trois soirées d'abondance et de fête. C'est Gueymard qui chantait le rôle du héros normand : Roger chantait ceux de Raoul et de Léon. Mmes Tedesco, Lagrua, Poinsot et Laborde ont partagé avec les deux ténors les bravos et les rappels.

*** Mme Ugalde a fait sa rentrée lundi dernier dans *Galathée*. Il y avait foule pour assister au retour de la brillante cantatrice, qui a été reçue comme elle devait l'être. Mercredi, elle a encore chanté dans *Galathée*; jeudi et samedi dans la *Fille du Régiment*.

*** Le *Père Gaillard*, qu'une indisposition de Battaille a empêché de donner la semaine dernière, est annoncé pour mardi.

*** La *Dame Blanche* et *Joseph* ont remplacé mardi le *Père Gaillard*. Jeudi et samedi, la *Fille du Régiment* était accompagnée des *Voitures versées*.

*** M. Lumley est à Paris depuis deux jours. La réouverture du Théâtre-Italien ne se fera pas attendre.

*** Chollet va bientôt reparaître au Théâtre Lyrique dirigé par M. Seveste. Il a choisi pour sa pièce de rentrée, le *Postillon de Longjumeau*, dont la fortune fut si populaire et dans lequel il chantait si bien. Ensuite, il doit créer le rôle principal d'un opéra nouveau : *le Duc de Beaufort*.

*** La *Poupée de Nuremberg*, d'Adolphe Adam, se répète à Montpellier et à Bordeaux. Dans la première de ces villes, à la *Poupée* succédera immédiatement le *Farfadet*, du même auteur. Le *Toréador* va aussi être bientôt joué à Orléans.

*** Mme Viardot vient de faire, pour ainsi dire, sa rentrée comme cantatrice, après un repos qu'il ne lui était pas possible d'éviter. C'est dans les grandes fêtes musicales de l'Angleterre qu'elle a repris l'exercice de son art et occupé la première place avec un succès d'autant plus flatteur que les mêmes villes avaient entendu récemment Jenny Lind, Alboni, Grisi, Sontag. Les journaux de Norwich et de Liverpool, que nous avons sous les yeux, parlent de la grande artiste en des termes tout à fait dignes d'elle, qui ne laissent aucun doute sur l'état de sa voix, ni sur le constant progrès de son talent.

*** Hermann Léon est à Bruxelles, où il va donner une suite de représentations.

*** Charles Dancla vient de donner son troisième concert au bénéfice des pauvres de Chollet; et, dans cette circonstance, il n'a pas moins fait preuve de talent supérieur que de généreuse sympathie.

*** Léopold Dancla, son frère, va épouser Mlle Delphine Skopetz.

*** Le *North americain* de Philadelphie annonce qu'Ole Bull a acheté récemment dans le comté de Potter (Pensylvanie) 120,000 acres de terre, où il compte fonder une colonie de ses compatriotes.

*** Les comités des quatre associations d'artistes ont été convoqués

vendedi dernier chez M. le baron Taylor pour y entendre la lecture entière du testament de M. de Trémont. Comme nos lecteurs le savent, l'honorable testateur a voulu consacrer toute sa fortune à des fondations philanthropiques, sans en rien distraire au profit de ses parents ou de ses amis. Il ne faudrait pourtant pas croire qu'il fût oublieux ni ingrat. Il s'est justifié lui-même à l'égard de sa famille; quant à ses amitiés, voici un trait qui prouve à quel point il leur était dévoué. Un jour (et il y a de cela bon nombre d'années) M. de Trémont se trouvait avec deux dames qui le conduisirent chez la fameuse Mlle Lenormand. Les dames consultèrent la devineresse et voulaient que leur cavalier se fît faire les cartes à son tour. Mais M. de Trémont s'en défendit, alléguant son incrédulité profonde. Enfin, cédant à l'insistance, il consentit à ce que les cartes fussent faites, non pour lui, mais pour un ami absent auquel il pensait. Cet ami, devenu depuis l'un de nos plus grands artistes, l'une des illustrations de notre siècle et de notre pays, hésitait encore sur le choix d'une carrière, et doutait même de sa vocation. Mlle Lenormand interrogea son grimoire, et déclara que s'il *ne lui arrivait quelque chose d'extraordinaire*, l'ami finirait sa vie pauvre et malheureux. En rentrant chez lui, M. de Trémont se hâta de faire son testament et de léguer à son pauvre ami 6,000 livres de rente. Mais depuis, le *quelque chose d'extraordinaire était arrivé*, M. de Trémont raya son legs, et il n'eut pas tort. L'ami s'était enrichi par son génie; il avait fait trente chefs-d'œuvre, parmi lesquels on compte la *Muette*, le *Domino noir* et *Fra-Diavolo*.

*** M. Wehle, pianiste et compositeur très-distingué de Berlin, est arrivé à Paris avec l'intention de s'y fixer.

*** Le docteur John Bull, organiste de la reine Elisabeth, et reconnu comme l'auteur véritable du fameux *God save the King*, a quitté l'Angleterre vers l'année 1614. Les musicographes ont ignoré jusqu'à ce jour dans quel pays il avait passé le reste de sa vie, et à quelle époque il était décédé. M. le chevalier Léon de Burbure, à qui l'histoire de la musique est redevable de tant de découvertes d'un intérêt majeur, vient encore de combler ces lacunes regrettables dans la biographie de John Bull: ses recherches lui ont fait découvrir que ce *docteur en musique* vint à Anvers, en 1617, solliciter la place d'organiste des trois orgues de la cathédrale, qui était alors vacante par la mort de Rombout Waelrant. Le chapitre de Notre-Dame la lui accorda, et le docteur prêta serment le 29 décembre de la même année. Au mois d'avril 1620, John Bull habitait la petite maison voisine du portail du Sud, là même où demeure actuellement le portier de la cathédrale. Il mourut à Anvers le 12 mars 1628 et fut inhumé le 15 du même mois. D'autres particularités sur ce savant musicien, recueillies par M. Léon de Burbure, témoignent de la considération exceptionnelle dont il a joui en Belgique. Le gouvernement anglais est disposé, paraît-il, à faire ériger, dans la cathédrale d'Anvers, un monument somptueux à l'auteur de son immortel hymne national.

*** M. Saint-Léon, premier maître de ballet de l'Opéra, vient de publier un ouvrage qui nous paraît appelé à produire une immense sensation dans le monde chorégraphique. La *Sténochorégraphie ou l'art d'écrire promptement la danse*, tel est le titre du livre. M. Saint-Léon est parvenu, à force d'études et de recherches, à pouvoir noter la danse, grâce à l'emploi de signes particuliers combinés avec la musique, c'est-à-dire que les temps d'oppositions de bras et jambes seront indiqués par des signes, et la durée de ces temps et oppositions par la valeur des notes, placées immédiatement au-dessus de ces signes. Nous souhaitons vivement voir cette méthode de sténochorégraphie obtenir le succès qu'elle mérite si bien; nul doute qu'elle ne soit adoptée dans les conservatoires de danse. M. Saint-Léon a depuis longtemps fait ses preuves en fait de science, et l'éminent danseur sait mieux que qui que soit tous les procédés de l'art si difficile où il brille au premier rang. Les biographies et les portraits des plus célèbres maître de ballets anciens et modernes ajoutent encore à l'attrait de cette publication, qui paraît tous les mois par livraisons, dont le prix est de 2 fr. L'ouvrage complet aura 12 livraisons, et coûtera 24 fr. On souscrit chez M. Brandus, éditeur de musique, 103, rue de Richelieu.

*** M. Augustin Collin, homme de lettres, auteur des paroles du *Désert*, qui a commencé la réputation de Félicien David, vient de mourir à la suite d'une fièvre cérébrale.

*** Antonio Tosi, fondateur et directeur de la Société philodramatique de Rome, vient de mourir. On lui doit des écrits estimés sur l'art musical.

*** Un des chanteurs italiens qui jouirent d'une certaine célébrité dans les vingt premières années de ce siècle, Porto, est mort à Florence, à la suite d'une douloureuse maladie.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nancy.* — Bazzini, le célèbre violoniste, vient de se faire entendre dans deux concerts donnés par lui à la salle du Théâtre; et l'impression causée par ce talent si noble, si pur, si sympathique, a été vive et profonde. Jamais, depuis Paganini, nous n'avions entendu un talent aussi complet, un style aussi large, un chant si expressif, une aussi grande justesse dans les doubles cordes, une aussi grande pureté dans les sons harmoniques. Après les brillants concerts de Reims et de Nancy, Bazzini a été invité à Bourbonne-les-Bains pour y donner un concert; mais le public ne s'en est pas contenté, et il a dû en donner un second. La Société philharmonique de Langres, instruite de la présence de l'éminent violoniste à Bourbonne, l'a sollicité de venir donner un concert dans cette localité; mais ici comme à Bourbonne, un seul n'a pas suffi à l'empressement du public. A Metz, de nouveaux triomphes attendaient Bazzini; de toutes parts on lui demandait un second concert, mais il a dû le refuser, car il était attendu à Boulogne pour un grand concert de la Société philharmonique, et de là il devait se rendre à Laval pour le festival de la Mayenne, auquel doivent prendre part Mlle Lavoye et Poultier. Partout, le voyage du grand violoniste a été une véritable ovation; applaudissements chaleureux, rappels à chaque morceau, bouquets, etc., rien n'a manqué au triomphe de l'artiste. Aussi espérons-nous que cette réception engagera le grand artiste à revenir cet hiver dans notre département, où son succès est d'avance assuré. N'oublions pas, en terminant, de signaler Mlle Hucher, jeune et charmante prima donna, qui, se trouvant par hasard dans sa ville natale, a interprété avec une rare perfection l'air du *Barbier*, et surtout celui du *Serment*; et Mlle Lévis, élève de Mme Damoreau et professeur de chant, qui, dans les autres, a prêté au grand artiste un si gracieux et si remarquable concours, qu'elle a conquis auprès de lui une large part de bravos justement mérités.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — La semaine passée nous amené les *Diamants de la couronne*. Cette charmante partition d'Auber n'avait pas été entendue depuis huit ans environ. La distribution des rôles a été renouvelée, ainsi que la mise en scène. Sous le rapport musical, l'exécution a été parfaite; mais comme toujours chez nous pour les opéras comiques, on aurait désiré un peu plus de verve et d'entrain dans le dialogue. — Après cette reprise est venue la *Favorite*, qui a été mise au répertoire pour Roger, et jouée par cet éminent artiste et Mme Strantz. Cette dernière a été remplacée par Mlle Wagner, et M. Formes s'est chargé du rôle de Fernand; Mlle Wagner a été surtout vivement applaudie au quatrième acte. — M. Henselt, de Saint-Pétersbourg, qui, à son retour de Londres, n'est resté qu'un jour à Berlin, a joué devant une société d'artistes et d'amateurs qui avaient été invités. Le célèbre virtuose est peut-être le *plus solide* d'entre les pianistes du jour. C'est plaisir de lui entendre exécuter les sonates de Weber; on l'admire également dans les petits morceaux de sa composition, et plus encore dans les gracieuses élégies de Chopin. — Les représentations de l'opéra italien, au théâtre Frederic-Wilhemstadt, ont dû commencer le 2 octobre. On attend Mlle Milanollo et M Formes (la basse), frère du ténor attaché au théâtre de la Cour. — Mme Kœster a fait sa rentrée au théâtre Royal; l'éminente cantatrice a été reçue avec enthousiasme.

*** *Francfort.* — Sophie Cruvelli donne ici des représentations fort suivies. La jeune prima donna a débuté par le rôle de Rosine, qu'elle chantait et récitait en italien, tandis que les autres rôles étaient rendus en langue allemande. Si la cantatrice, qui est Allemande aussi, ne chantait pas dans cette langue, c'est que probablement elle n'avait pas en le temps d'apprendre le rôle dans un autre idiome que celui qu'elle emploie habituellement.

*** *Stuttgard.* — Mlle Katinka Heinefetter, qui a laissé de si brillants souvenirs à Paris, donne ici des représentations. Cette cantatrice, qui est de la grande école des Pasta et des Malibran, se distingue surtout par la puissance dramatique du chant et par une méthode sévère. Mme Heinefetter, qui a chanté jusqu'ici le rôle de Valentine et de Norma, a été saluée d'applaudissements enthousiastes.

*** *Vienne.* — On attend au premier jour le général russe, M. de Lvoff, qui doit diriger les répétitions générales de son opéra: *Ondine*.

*** *Hermanstadt* (Transylvanie). — On annonce que M. Zenker possède trois trios inédits de Beethoven, pour piano, violon et violoncelle. On ajoute que ces compositions sont de la première manière du maître, dont le génie s'y révèle dès les premières mesures. M. Zenker en a reconnu l'authenticité par un *fac simile* de l'écriture de Beethoven.

*** *Riga* — On vient enfin d'accorder la permission de jouer le *Prophète*, dont la représentation avait été interdite jusqu'à présent.

*** *New York.* — L'Alboni donne en ce moment une série de concerts qui obtiennent un succès merveilleux, même après les grands triomphes de Jenny Lind. — Mme Sontag ne s'est pas encore fait entendre, et, contre toute probabilité, il paraît qu'elle aura à combattre une opposition et une malveillance organisée on ne sait par qui. Deux sérénades, que l'on a voulu lui donner sous les fenêtres de l'hôtel qu'elle habite, ont été troublées par des bandes qui semblent obéir à un mot d'ordre. A la seconde de ces manifestations sympathiques, on n'a même pas pu achever le premier morceau, l'ouverture de *Freischütz*.

— *Conservatoire de musique et de déclamation.* — La classe de chant populaire à l'usage des adultes (hommes) et destinée à l'enseignement simultané de chant, vient d'être réouverte au Conservatoire national de musique et de déclamation. Ce cours gratuit, dirigé par M. Edouard Batiste, professeur titulaire, a lieu deux fois par semaine: les mardis et vendredis à huit heures du soir. On s'inscrit tous les jours au bureau de MM. Ferrière, surveillant des classes du Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière, 15, de neuf heures à quatre heures et aux heures des leçons.

— M. Benacci-Pescher, éditeur de musique, rue Laffitte, 7, à Paris, a acquis la propriété du nouvel opéra, *Si j'étais roi*, d'Adolphe Adam, qui obtient en ce moment de si beaux succès. La petite partition piano et chant, ainsi que les morceaux de chant détachés, seront publiés le 20 octobre. La grande partition et les parties d'orchestre seront publiées le 25 du même mois. Tous les arrangements pour piano et autres instruments par les meilleurs compositeurs paraîtront dans la quinzaine.

— Un organiste de talent, et qui exerce depuis longtemps, désire une place à Paris ou dans la province; s'adresser au bureau de la *Gazette musicale*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PARTITIONS PUBLIÉES PAR BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,
RUE RICHELIEU, 103,

PARTITIONS POUR PIANO SOLO

Auber. La Muette de Portici, in-8°. . net 10 »
— La Part du Diable, in-8°. . . net. 8 »
— Le Domino noir, in-8°.. . . . net. 8 »
— Haydée, in-8° . . . . . net. 8 »
Berlioz. Symphonie fantastique . . . net. 20 »
Bellini. Norma . . . . . 24 »
— Il Pirata . . . . . 20 »
— Straniera. . . . . 20 »
Donizetti. Anna Bolena . . . . . 24 »
— Belisario . . . . . 24 »
— La Favorite. . . . . net. 25 »
Halévy. Guido et Ginevra . . . . . net. 25 »
— Charles VI . . . . . net. 25 »
— La Juive . . . . . net. 25 »
— La Reine de Chypre . . . . . net. 25 »
— Les Mousquetaires de la Reine, in-8° . . . . . net. 8 »
— Le Val d'Andorre, in-8°. . . . net. 8 »
— La Fée aux Roses, in-8°. . . . net. 8 »
Hérold. Le Pré aux Clercs, in-8°. . . net. 8 »
Meyerbeer. Il Crociato. . . . . 20 »
Meyerbeer. Les Huguenots . . . . . net. 25 »
— Robert-le-Diable . . . . . net. 25 »
— Le Prophète, in-8° . . . . . net. 10 »
Mozart. Don Giovanni . . . . . 20 »
— Nozze di Figaro . . . . . 20 »
Rossini. Le Comte Ory . . . . . net. 15 »
— Guillaume Tell. . . . . net. 25 »
— Stabat Mater . . . . . 20 »
Weber. Oberon. . . . . 24 »
— Robin des Bois . . . . . 24 »

PARTITIONS POUR PIANO A 4 MAINS

Donizetti. La Favorite . . . . . net. 25 »
Halévy. La Juive . . . . . net. 25 »
Meyerbeer. Robert-le-Diable . . . . net. 25 »
— Les Huguenots . . . . . net. 25 »
Meyerbeer. Le Prophète . . . . . net. 25 »
Rossini. Le Stabat Mater . . . . . 20 »

PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT

GRAND FORMAT. — AVEC PAROLES FRANÇAISES.

Adam. Le Mal du pays . . . . . net. 7 »
— Le Postillon de Lonjumeau . . . net. 12 »
Auber. Actéon. . . . . net. 20 »
— L'Ambassadrice . . . . . net. 30 »
— Le Dieu et la Bayadère. . . . net. 30 »
— Le Domino noir . . . . . net. 30 »
— L'Enfant prodigue . . . . . net. 40 »
— Gustave ou le Bal masqué. . . net. 30 »
— Le Lac des Fées . . . . . net. 40 »
— La Muette de Portici. . . . . net. 30 »
— La Neige . . . . . net. 12 »
— Le Philtre. . . . . 60 »
— Le Serment ou les faux Monnayeurs. 60 »
— Zanetta. . . . . net 30 »
Beethoven. Fidelio. . . . . net. 10 »
Bellini. Norma . . . . . net. 12 »
Bertin (Mlle). Esméralda . . . . . net. 40 »
Bourges Sultana . . . . . net. 15 »
Donizetti. La Favorite. . . . . net. 40 »
Gluck. Alceste. . . . . 36 »
— Armide. . . . . 36 »
— Iphigénie en Aulide . . . . . 36 »
— Iphigénie en Tauride. . . . . 36 »
— Orphée. . . . . 36 »
Halévy. Charles VI. . . . . net. 40 »
— L'Eclair. . . . . net. 30 »
— Guido et Ginevra. . . . . net. 40 »
— Le Guitarrero . . . . . net. 30 »
— La Juive . . . . . net. 40 »
— Le Lazzarone . . . . . net. 30 »
— La Reine de Chypre . . . . . net. 40 »
Kreutzer. Le Mort d'Abel. . . . . 36 »
Meyerbeer. Les Huguenots . . . . . net. 40 »
— Le Prophète. . . . . net. 40 »
— Robert-le-Diable . . . . . net. 40 »
Rossini. Le comte Ory . . . . . net. 30 »
— Guillaume Tell. . . . . net. 40 »
— Moïse. . . . . net. 30 »
— Le Siége de Corinthe . . . . . net. 30 »
— Stabat Mater . . . . . 25 »
Sacchini. Dardanus . . . . . 36 »
— Œdipe à Colone . . . . . 36 »
Spontini. Olympie. . . . . net. 20 »
Weber. Robin des Bois, paroles françaises et allemandes . . . net. 10 »
Weigle. Emmeline. . . . . net. 10 »
Winter. Le Sacrifice interrompu . . net. 10 »

AVEC PAROLES ITALIENNES.

Beethoven. Fidelio. . . . . net. 10 »
Bellini. Norma . . . . . net. 10 »
— Il Pirata. . . . . net. 10 »
— La Straniera. . . . . net. 10 »
Donizetti. Adelia . . . . . net. 12 »
— La Favorita. . . . . net. 40 »
Mercadante. Elisa e Claudio. . . . net. 10 »
— Il Giuramento . . . . . net. 10 »
— La Vestale. . . . . net. 10 »
Meyerbeer. Il Crociato. . . . . net. 10 »
— Margarita d'Anjou . . . . . net. 10 »
Mozart. Collection d'airs, duos, trios, etc . . . . . net. 10 »
— La Clemenza di Tito . . . . net. 10 »
— Cosi fan tutti . . . . . net. 10 »
— Don Giovanni . . . . . net. 10 »
— Il Flauto magico . . . . . net. 10 »
— Idomeneo . . . . . net. 10 »
— L'Impressario et le Requiem. net. 10 »
Mozart. Le Nozze di Figaro. . . . . net. 10 »
— Il Rato del Seraglio. . . . . net. 10 »
Rossini. Il Barbiere di Siviglia . . . net. 10 »
— Semiramide . . . . . net. 10 »
— Tancredi . . . . . net. 10 »
— Zelmira. . . . . net. 10 »
Spohr. Fausto. . . . . net. 10 »
Weber. Oberon. . . . . net. 10 »
— Il Franco arciero (Freischütz) net. 10 »

FORMAT IN-8°.

Adam. Giralda . . . . . net. 15 »
— Le Postillon de Lonjumeau . net. 8 »
— La Poupée de Nuremberg. . net. 8 »
— Le Farfadet . . . . . net. 8 »
— Le Toréador. . . . . net. 10 »
Auber. Actéon . . . . . net. 8 »
— L'Ambassadrice . . . . . net. 12 »
— La Barcarolle . . . . . net. 12 »
— La Bergère châtelaine. . . . net. 8 »
— Le Cheval de Bronze . . . . net. 12 »
— Le Dieu et la Bayadère. . . . net. 12 »
— Les Diamants de la couronne net. 12 »
— Le Domino noir . . . . . net. 12 »
— Le duc d'Olonne. . . . . net. 12 »
— La Fiancée . . . . . net. 12 »
— Fra Diavolo . . . . . net. 12 »
— Haydée . . . . . net. 12 »
— Lestocq. . . . . net. 12 »
— La Muette de Portici. . . . net. 15 »
— La Muta di Portici (en italien) net. 15 »
— La Neige . . . . . net. 8 »
— La Part du Diable . . . . . net. 12 »
— Le Philtre . . . . . net. 12 »
Auber. Le Serment . . . . . net. 12 »
— La Sirène . . . . . net. 12 »
— Zanetta. . . . . net. 12 »
— Zerline ou la Corbeille d'oranges . . . . . net. 15 »
Buzin. Le Trompette de Monsieur le Prince . . . . . net. 7 »
Bach (J.-S.). La Passion. . . . . net. 10 »
Beethoven. Fidelio . . . . . net. 7 »
Bellini. La Sonnambula. . . . . net. 10 »
Cherubini. Les Deux journées . . . net. 8 »
— Lodoïska . . . . . net. 8 »
Devienne. Les Visitandines. . . . . net. 7 »
Donizetti. La Favorite. . . . . net. 15 »
Gluck. Iphigénie en Tauride. . . . net. 7 »
— Iphigénie en Aulide . . . . net. 7 »
Gretry. Richard Cœur-de-Lion . . . . net. 7 »
Halévy. La Dame de Pique. . . . . net. 15 »
— L'Éclair. . . . . net. 12 »
— La Fée aux Roses . . . . . net. 15 »
— Les Mousquetaires de la Reine . . . . . net. 15 »
— La Tempesta . . . . . net. 12 »
Halévy. Le Val d'Andorre . . . . . net. 15 »
Hérold. Le Pré aux Clercs . . . . . net. 12 »
Louis (N.). Marie-Thérèse . . . . . net. 15 »
Mendelssohn. Paulus (Conversion de saint Paul) . . . . . net. 8 »
— Elie, oratorio . . . . . net. 15 »
Meyerbeer. 40 mélodies à 1 et à 2 v. net. 12 »
— Il Profeta (en italien). . . . net. 20 »
— Roberto il Diavolo (en italien) net. 20 »
Nicolai. Il Templario. . . . . net. 8 »
Niculo. Cendrillon. . . . . net. 8 »
— Jeannot et Colin . . . . . net. 8 »
— Joconde. . . . . net. 8 »
— Les Rendez-vous bourgeois. . net. 7 »
Rossini. Le comte Ory . . . . . net. 12 »
— Guillaume Tell . . . . . net. 20 »
— Robert Bruce . . . . . net. 15 »
— Moïse. . . . . net. 15 »
Sacchini. Œdipe à Colone . . . . . net. 7 »
Weber. Freischütz, avec récitatifs de Berlioz . . . . . net. 10 »
— Euriante . . . . . net. 8 »
— Oberon . . . . . net. 8 »

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

103, rue Richelieu

MUSIQUE DE PIANO

FACILE.

LE CARPENTIER.

Mosaïque sur les *Treize*, 2 suites, chaque . . 6 »
Mosaïque sur le *Sherif*, 2 suites, chaque . . . 6 »
Op. 37. Trois mélodies de Schubert, variées :
Nos 1. Sa Sérénade 4 50
2. Adieu. 4 50
3. Rosemonde 4 50
Op. 42. Variations brillantes sur la *Favorite*. 6 »
Op. 54. Fantaisie sur la *Reine de Chypre* . . 6 »
12e bagatelle sur le *Lac des Fées*. . . . . 5 »
13e — sur *Guido et Ginevra* . . . . . 5 »
14e — sur les *Treize* . . . . . 5 »
15e — sur le *Shérif* . . . . . 5 »
16e — sur la *Tarentelle*, de Rossini . 5 »
23e — sur *Zanetta* . . . . . 5 »
Op. 94. Fantaisie facile sur la *Sirène* . . . 5 »
24e et 25e bagatelle sur la *Favorite*, chaque. . 5 »
26e et 27e — sur le *Guitarrero*, chaq. 5 »
33e et 34e — sur la *Reine de Chypre*, chaque . . . . . 5 »
36e et 37e — sur *Charles VI*, chaque . 6 »
44e bagatelle sur *Otello* . . . . . 5 »
45e — sur *I Puritani* . . . . . 5 »
46e — sur la *Muette de Portici* . . . 5 »
47e — sur la *Danse des Esprits* . . . 5 »
48e — sur *Moïse* . . . . . 5 »
49e — sur le *Cheval de Bronze* . . . 5 »
50e — sur le *Réveil d'un beau jour*. . 5 »
52e — sur la *Barcarolle*. . . . . 5 »
53e — sur *Guillaume Tell* . . . . . 5 »
54e — sur le *Philtre*. . . . . 5 »
55e — sur le *Stabat* de Rossini . . . . 5 »
56e — sur le *Serment*. . . . . 5 »
57e — sur le *Comte Ory*. . . . . 5 »
59e — sur *Fra Diavolo* . . . . . 5 »
60e et 61e bagatelle sur les *Mousquetaires de la Reine*, chaque . . . . . 5 »
63e bagatelle sur le *Barbier de Séville* . . . 5 »
64e — sur la *Donna del Lago* . . . . 5 »
65e — sur la *Norma* . . . . . 5 »
66e — sur la *Gazza ladra*. . . . . 5 »
67e — sur *Il Matrimonio segreto* . . 5 »
68e — sur la *Fiancée* . . . . . 5 »
69e — sur le *Dieu et la Bayadère* . . 5 »
70e — sur *Italiana in Algeri*. . . . . 5 »
71e — sur *Lestocq* . . . . . 5 »
75e — sur *Sultana* . . . . . 5 »
76e — sur le *Siége de Corinthe*. . . . 5 »
77e — sur le *Pirate*. . . . . 5 »
78e — sur *Joconde* . . . . . 5 »
79e — sur le *Tromp. de M. le Prince*. 5 »
82e — sur *Robert Bruce*. . . . . 5 »
83e — sur *Jeannot et Colin* . . . . 5 »
84e — sur *Elisir d'amore* . . . . . 5 »
86e — sur *Zelmire* . . . . . 5 »
87e — sur les motifs d'Hérold. . . . . 5 »
88e — sur la *Bergère chatelaine*. . . 5 »
89e — sur *Cendrillon* . . . . . 5 »
90e — sur les Soirées de Rossini . . . 5 »
91e — sur *Actéon*. . . . . 5 »
92e — sur *Marie-Thérèse* . . . . . 5 »
93e — sur le *Portefaix* . . . . . 5 »
94e — sur le *Malheur d'être jolie* . . 5 »
95e — sur les *Chaperons blancs* . . . 5 »
98e — sur les *Chasse de Laborre*. . . 5 »
99e — sur le *Billet de Loterie*. . . . 5 »
100e — sur *Tancredi*. . . . . 5 »
101e — sur *Haydée* . . . . . 5 »
102e — sur la *Niobé* . . . . . 5 »
103e — sur *Anna Bolèna* . . . . . 5 »
104e — sur *Don Juan* . . . . . 5 »
106e 1re bagatelle sur le *Val d'Andorre* . . . 5 »
107e 2e — sur le *Val d'Andorre* . . . 5 »
108e — sur le *Violon du Diable* . . 5 »
109e 1re — sur le *Prophète*. . . . . 5 »
110e 2e — sur le *Prophète*. . . . . 5 »
116e 1re — sur la *Fée aux Roses* . . . 5 »
117e 2e — sur la *Fée aux Roses* . . . 5 »
122e 1re — sur l'*Enfant prodigue*. . . 5 »
123e 2e — sur l'*Enfant prodigue*. . . 5 »
124e 1re — sur la *Dame de Pique*. . . 5 »
125e 2e — sur la *Dame de Pique*. . . 5 »
127e 1re — sur *Zerline*. . . . . 5 »
128e 2e — sur *Zerline*. . . . . 5 »

HENRI LEMOINE.

Op. 11. Divertissement sur *Guillaume Tell* . 5 »
12e — sur le *Pré aux Clercs* . . . . . 5 »
13e — sur le galop de *Gustave* . . . . 5 »
25e — sur l'*Ambassadrice* . . . . . 5 »
26e — sur le *Domino noir* . . . . . 6 »
Bagatelle sur les *Diamants de la couronne*. . 5 »
— sur la *Part du Diable*. . . . . 5 »
— sur la *Sirène* . . . . . 5 »

A. LEDUC.

Op. 99. Fantaisie sur le *Duc d'Olonne*. . . 5 »
Op. 110. — sur la *Part du Diable* . . 6 »
Op. 124. — sur la *Sirène* 7 50
Op. 127. — sur la *Barcarolle* . . . . 6 »
Op. 136. — sur les *Mousquetaires de la Reine* . . . . . 6 »
Op. 137. Les Mignonnes, 3 petites fantaisies, 3 suites :
Nos 1. Le Domino noir. . . . . 5 »
2. Les Diamants de la couronne. . . . 5 »
3. Le Pré aux Clercs. . . . . 5 »
Op. 140. Fantaisie sur *Robert Bruce* . . . . 6 »
Fantaisie sur *Guillaume Tell*. 7 50
Fantaisie sur *Haydée* . . . . . 5 »

H. CRAMER.

Fleurs des Opéras, douze mélanges sur des opéras favoris de Rossini et Auber :
Nos 1. Fra Diavolo . . . . . 6 »
2. Les Diamants de la couronne . . . . 6 »
3. La Part du Diable, premier mélange . 6 »
4. La Muette de Portici . . . . . 6 »
5. La Sirène . . . . . 6 »
6. Guillaume Tell . . . . . 6 »
7. Moïse. . . . . 6 »
8. Le Domino noir . . . . . 6 »
9. La Gazza ladra. . . . . 6 »
10. La Part du Diable, deuxième mélange 6 »
11. Haydée . . . . . 6 »
12. Siége de Corinthe . . . . . 6 »

CROISEZ.

Op. 25. Fantaisie brillante sur la *Sirène*. . . 6 »
Op. 42. Petite fantaisie sur *Haydée*. . . . . 5 »
Fantaisie facile sur *Robert Bruce* . . . . . 5 »
Op. 47. Fantaisie sur le *Val d'Andorre* . . . 5 »
Op. 49. Souvenir de la *Fée aux Roses*. . . . 5 »

G. REDLER.

Le Livre d'or des jeunes demoiselles :
Op. 45. 1re bagatelle sur *Robert le Diable*. . 5 »
Op. 46. 2e — sur la *Favorite* . . . . 5 »
Op. 47. 3e — sur la *Juive*. . . . . 5 »
Op. 48. 4e — sur les *Huguenots* . . . 5 »
Op. 49. 5e — sur la *Reine de Chypre*. 5 »
Op. 50. 6e — sur *Charles VI* . . . . 5 »
Op. 56. 7e — sur le *Déserteur*. . . . 5 »
Op. 74. Variations sur le *Lazzaronne*. . . . 5 »
Op. 79. Les Roses sans épines, en 6 livres :
Liv. 1. Huit petits airs faciles . . . . 5 »
2. Huit petits airs de divers caractères . . . . . 5 »
3. Quatre bluettes . . . . . 5 »
4. Trois rondinos. . . . . 5 »
5. Deux divertissements. . . . . 5 »
6 Variations sur un thème original 5 »
Op. 98. Valses sur les *Mousquetaires de la Reine* . . . . . 5 »
Op. 137. Fantaisie sur le *Val d'Andorre*. . . 5 »
Op. 141. Fantaisie sur la *Fée aux Roses* . . 5 »
Op. 144. Fantaisie sur *Giralda*. . . . . 5 »
Op. 147. Petite fantaisie sur l'*Enfant prodigue* . . . . . 6 »

J. B. DUVERNOY.

Op. 21. Variations sur la marche de *Moïse* . 5 »
Op. 31. Fantaisie sur la *Muette de Portici*. . 5 »
Op. 32. — sur le *Comte Ory* . . . . . 5 »
Op. 42. — sur *Fra Diavolo* . . . . 6 »
Op. 54. — sur un motif du *Serment* . . 6 »
Op. 56. — sur le *Pré aux Clercs* . . . 5 »
Op. 58. — sur *Gustave ou le Bal masqué* 5 »
Op. 64. Variations sur *Lestocq*. . . . . 5 »
Op. 66. Variations sur une cavatine de Bellini 5 »
Op. 70. Fantaisie sur le chœur des buveurs de la *Juive* . . . . . 6 »
Op. 75. Divertissement sur l'*Éclair* . . . . . 6 »
Op. 76. Deux divertissements sur les *Huguenots*, 2 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 82. Une heure de loisir, 3 divertissements sur des valses de Strauss, 3 suites, ch. 6 »
Op. 85. Trois fantaisies sur *Guido et Ginevra*, 3 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 86. Deux divertissements sur le *Domino noir*, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
Op. 88. Six bagatelles sur des motifs d'Auber et de Rossini, 3 suites :
Nos 1. Le Philtre, la Fiancée . . . . . 5 »
2. Le Siége de Corinthe, le Cheval de bronze . . . . . 5 »
3. Guillaume Tell, l'Ambassadrice . . . 5 »
Récréations de l'Étude, choix de morceaux faciles tirés des opéras de Rossini, Weber, Meyerbeer, Bellini, Carafa et Beethoven . . 5 »
Souvenirs des compositeurs célèbres, ou choix d'airs favoris d'Auber, Bellini, Rossini, Hérold, 2 suites, chaque . . . . . 6 »
Op. 95. Deux divertissements sur le *Lac des Fées*, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
Premières leçons de piano, choix d'airs très-faciles, doigtés soigneusement pour les commençants, 2 suites, chaque . . . . . 5 »
Op. 96. Deux divertissements sur les *Treize*, chaque . . . . . 6 »
Op. 99. Deux divertissements sur le *Shérif*, chaque. . . . . 6 »
Op. 102. Deux divertissements sur les motifs de *Zanetta*, 2 suites :
Nº 1. La Chasse. . . . . 5 »
2. Le Galop. . . . . 5 »
Op. 104. Réminiscences italiennes, six thèmes faciles, 3 suites :
Nº 1. Polacca sur un thème de Donizetti, Ronde sur un thème de Mercadente. 5 »
2. Variations sur un thème de Bellini, Rondo-valse sur un thème de Rossini. 5 »
3. Variations sur un thème de Bellini, Ronde sur un thème de Donizetti. . . 5 »
Op. 107. Rondo-galop sur la *Favorite*. . . . 6 »
Op. 111. Deux rondeaux sur les *Diamants de la Couronne*, 2 suites, chaque. . . . 5 »
Op. 117. Deux rondeaux sur le *Duc d'Olonne*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 126. Deux fantaisies sur la *Part du Diable*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 135. Deux fantaisies sur la *Sirène*, 2 suites, chaque. . . . . 6 »
Op. 148 Deux fantaisies sur la *Barcarolle*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 155. Souvenirs d'Italie, 3 fantaisies faciles, 3 suites :
Nº 1. Les Puritains, de Bellini. . . . . 5 »
2. Marino Faliero, de Donizetti. . . . . 5 »
3. Les Soirées musicales, de Rossini. . . 5 »
Op. 169. Fantaisie sur les *Mousquetaires de la Reine*. . . . . 6 »
Op. 166. Deux fantaisies sur *Robert Bruce*, 2 suites, chaque. . . . . 6 »
Op. 178. Cavatine et Barcarolle sur *Haydée*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 181. Fantaisie sur le *Val d'Andorre*. . . 6 »
Op. 182. — sur le *Prophète* . . . . . 5 »
Op. 185. — sur la *Fée aux Roses*. . . 5 »
Op. 193. Deux fantaisies sur l'*Enfant prodigue*, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
Op. 194. Fantaisie sur la *Dame de Pique*. . 5 »
Op. 198. Deux fantaisies sur *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, 2 suites, chaque. 5

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

PULIEES CETTE SEMAINE CHEZ BRANDUS ET Cie,

103, rue Richelieu.

F. HALÉVY. Prométhée enchaîné, scène d'après Eschyle, partition pour chant et piano, arrangée par A. de Garaudé . . . . . 25 »
— Id. grande partition. . . . . 50 »
— Id. l'ouverture en partition. . . . . 15 »

COMETTANT. Op. 63. Fantaisie sur le *Juif errant* pour piano 7 50
DECOURCELLE. Op. 31. Fantaisie à 4 mains sur le *Juif errant* . . . . . 9 »
DANCKE. Op. 21. Hymne russe varié pour le piano . . . 5 »
HENSELT. La Gondole, étude pour le piano. . . . . 4 »

ROSELLEN. Op. 136. Fantaisie sur le *Juif errant* pour piano 9 »
E. WOLFF. Op. 172. Réminiscence du *Juif errant*, grand duo à 4 mains . . . . . 10 »
VOSS. Le Carnaval de Venise, capriccio brillant pour piano . 5 »
— Op. 138. Grande fantaisie de concert sur *Don Juan*, pour le piano. 7 50
— Op. 142. N° 1, Mathilde, polka-mazurka pour le piano . . . . . 5 »

VOBARON. Méthode complète de trombone, suivie d'exercices et études dans tous les tons . . . . . 25 »

COLLECTION DE 40 MÉLODIES CHOISIES
DE
FRANÇOIS SCHUBERT

Seule édition avec les paroles originales et une traduction française

De MAURICE BOURGES et de EMILE DESCHAMPS.

UN VOLUME IN-8° AVEC UN TRÈS-BEAU PORTRAIT DE L'AUTEUR, PRIX NET : 7 FR.

FEUILLETON DU JEUNE FLUTISTE

SIX MORCEAUX POUR FLUTE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

PAR

REMUSAT

Nos 1. Variations sur un air allemand. . . . . 6 »
2. Rondoletto original. . . . . 6 »
3. Air de *Haydée*. . . . . 6 »
Nos 4. Mosaïque du *Juif errant*. . . . . 6 »
5. Fantaisie sur la *Favorite* . . . . . 6 »
6. Souvenir de *Don Juan* . . . . . 6 »

LES MÊMES POUR FLUTE SEULE EN DEUX SUITES, CHAQUE, 5 FR.

En vente chez **J. MAHO**, *passage Jouffroy, 10.*

Loin du camp! romance dramatique. 4 50
Quand j'étais à votre âge, romance 2 50
S'il faut vieillir, romance. 2 50

MUSIQUE DE

PHILIPPE LAMOTTE.

EN VENTE CHEZ Mme BOIELDIEU,

Passage Choiseul, 34.

H. ROSELLEN. Op. 137. Fantaisie sur le *Tre Nozze*. . 9 »
C. SCHUBERT. Op. 162. Echos du Rhin, valse pour piano . . . . . 6 »
LES MÊMES A QUATRE MAINS 7 50

BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu.

HARMONIE DES FLEURS

SIX MORCEAUX CARACTÉRISTIQUES POUR LE PIANO

PAR

JACQUES BLUMENTHAL

Op. 21.

Nos 1. **Les Primevères** (Retour du printemps). . . . . 6 »
2. **La Violette** (Modestie) . . . . . 4 »
3. **La Rose** (Amour) . . . . . 5 »
Nos 4. **Romarin** (Deuil). . . . . 6 »
5. **La Pensée** (Souvenir) . . . . . 5 »
6. **Héliotrope** (Enivrement) . . . . . 6 »

DU MÊME AUTEUR

Op. 1. La Source, caprice . . . . . 6 »
Op. 2. Deux caprices : le Rêve, la Brillante . 5 »
Op. 3. Trois mélodies : le Calme, une Fleur, Valse styrienne . . . . . 5 »
Op. 4. Fête cosaque, caprice . . . . . 6 »
Op. 5. Trois mazurkas. . . . . 6 »
Op. 6. Deux valses en 2 suites, chaque . . . 5 »
Op. 7. Une nuit à Venise, fantaisie . . . . . 6 »
Op. 8. Les deux Anges, morceau caractérist. 5 »
Op. 9. Trois mazurkas. . . . . 6 »
Op. 10. N° 1. La Brise du soir . . . . . 5 »
2. Nocturne . . . . . 5 »
Op. 11. Les Oiseaux, caprice. . . . . 6 »
Op. 12. Chant national des Croates 4 50
Op. 14. La Plainte . . . . . 6 »
Op. 15. L'eau dormante . . . . . 6 »
Op. 16. Consolation, fantaisie. 7 50
Op. 17. Marche militaire. . . . . 5 »
Op. 17 *bis*. Marche funèbre. . . . . 5 »
Op. 18. Scène de ballet 7 50
Op. 19. Nocturne impromptu. . . . . 5 »
Op. 20. Trois mazurkas 7 50

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | No 42. | 17 Octobre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève. ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. De'rie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisboone. Sassetti et chez Canongia.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre-Lyrique, *Choisy-le-Roy*, opéra comique en un acte de MM. de Leuven, Michel Carré et Gautier (première représentation), par **G. Hoquet.** — Gymnase musical militaire, distribution des prix. — Les Soirées de l'orchestre (4e fragment), par **Hector Berlioz.** — Correspondance : Réplique de M. Antoine Schindler à M. le prince Nicolas Boris Galitzin. — Revue critique : Musique de piano, Chant du matin, Chant du troubadour, Chant du dimanche, Chant du chasseur, l'Adieu du soldat, Chant du berceau, Saltarello, Promenades d'un solitaire, mélodies sans paroles, de Stéphen Heller. — Messe des mort de Berlioz — Nouvelles et annonces.

THÉATRE-LYRIQUE.

CHOISY-LE-ROY,

Opéra comique en un acte, paroles de MM. DE LEUVEN *et* MICHEL CARRÉ, *musique de* M. GAUTIER.

DÉBUT DE MLLE PETIT-BRIÈRE.

(Première représentation.)

Madame la marquise de Pompadour est en disgrâce... Cela arrivait de temps en temps; d'abord quand le roi était malade : — c'étaient là les moments de crise les plus terribles pour les favorites de Louis-le-bien-aimé; — ensuite quand le roi voulait faire ses pâques. Il avait quelquefois cette fantaisie. Alors, la favorite s'éloignait pour quelques jours. On ne la voyait plus ni à Versailles, ni à Marly, ni à Fontainebleau. Le royal pénitent ayant ainsi publiquement renoncé à Satan et à ses œuvres, son confesseur ne pouvait plus décemment lui refuser l'absolution. Puis, la cérémonie achevée, et le fils aîné de l'Eglise s'étant mis en règle avec elle, la favorite reprenait tout doucement sa place, et il n'y paraissait plus. Chacun trouvait son compte à cet ingénieux arrangement.

Nous ne saurions dire à quelle occasion est arrivée cette rupture, véritable ou simulée, de Louis XV et de Mme de Pompadour; mais il n'est pas possible d'en douter. Depuis huit jours madame la marquise est à Choisy-le-Roy, et ses ennemis voudraient bien l'empêcher de revenir à la cour. Pour cela, le meilleur moyen serait de lui trouver une remplaçante. Un diplomate s'est chargé de ce soin. C'est M. le baron... Baron de qui? baron de quoi? Je n'en sais rien. Et qu'importe? c'est un baron et cela suffit. Ce baron d'ailleurs a un habit de velours doré sur toutes les coutures et un grand gilet de brocard d'or. Venez donc à présent lui contester son titre!

M. le baron en veut prodigieusement à Mme de Pompadour, et c'est bien naturel : elle lui a joué un de ces tours qu'un homme qui a la conscience de son mérite ne pardonne point. En arrivant à la cour, il a jadis négligé de lui rendre hommage : elle s'en est aussitôt vengée, en lui faisant donner une mission diplomatique lointaine et pressée. Il a été chargé de porter officiellement au schah de Perse des nouvelles de la santé de Minette, la chatte de Trianon. Le voilà revenu de ce long voyage : jugez de sa colère! étonnez-vous qu'il ait juré de se venger!

Malheureusement il s'y prend mal. Il a entendu parler d'une jeune paysanne dont la fraîcheur et la grâce naïve doivent, à son avis, faire sur le roi une vive impression. Il a déjà sondé le terrain. Il croit s'être assuré de la connivence d'un vieux fermier, parrain de la jeune Perrette.

Mais était-ce donc à Choisy-le-Roi qu'il devait chercher une rivale à Mme de Pompadour? A Choisy, où Mme de Pompadour habite? Et peut-il être assez sévèrement puni de son imprudence? Ce fermier est un homme moral, que l'appât du gain n'éblouit pas, et qui préfère l'honneur à l'argent; — un homme rare! — Il veut que sa filleule épouse Lucas, son amoureux : cela lui paraît préférable à toutes les gloires du parc aux Cerfs, et Perrette est de son avis. Il faut convenir que le pauvre baron s'est mal adressé.

Que fait le rusé villageois? Il conte toute l'affaire à Mme de Pompadour elle-même, et se met sous sa direction. Par son ordre, il promet au baron de lui ménager un entretien avec Perrette. La marquise prend les habits de Perrette, son patois et son orthographe, reçoit la visite du baron, l'enchante par sa naïveté, en fait son messager galant, et se sert de lui pour faire parvenir au roi une lettre qui fait cesser sa disgrâce. Elle dote Perrette, et marie les deux amants.

Peut-être aurait-il mieux valu que ce fût le baron lui-même qui payât la dot. Peut-être aurait-il été plus plaisant que le baron amenât le roi lui-même, et que Mme de Pompadour se servît de ses habits de paysanne pour se présenter à son amant blasé sous un aspect nouveau. Il y aurait eu là une scène piquante, et le dénouement eût été un peu moins froid. Mais on ne s'avise jamais de tout, dit la sagesse des nations.

Il n'y a pas plus de huit jours que nous avons eu à apprécier déjà la musique de M. Gautier. Deux partitions du même compositeur en huit jours! C'est un fait assez rare et une faveur singulière. Nous constatons avec plaisir que celle-ci est moins bruyante, moins chargée d'instrumentation que la précédente. Le style en est plus facile et plus gai. Il y a çà et là des intentions comiques, notamment dans l'air : *J'suis gentil et doux d' caractère*, que l'auteur fait chanter à Colas. Ce premier vers, dit avec un calme et une lenteur affectés, contraste plaisamment avec la phrase précipitée qui le suit. Mais l'effet de ce passage syllabique est gâté par les violons qui viennent étouffer mal à propos la voix du chanteur, et empêche qu'on n'entende les paroles qu'il prononce. L'air de la marquise n'a pas ce défaut. L'orchestration en est discrète, et le chant y est bien ménagé. Il ne manque pas de grâce, mais cette grâce est un peu maniérée. Les autres morceaux n'ont rien de saillant, et la critique doit les laisser en paix.

Mlle Petit-Brière a débuté à l'Opéra-National du temps de M. Adam. Depuis on l'a vue à l'Opéra, où elle chantait fort agréablement la chanson du chamelier dans l'*Enfant prodigue*. L'année dernière elle était à l'Opéra-Comique, où l'on n'a pas tiré de son talent tout le parti qu'on aurait pu en tirer. La voilà revenue à son point de départ : elle y peut rendre d'utiles services. Sa voix est sonore et assez étendue. Sa prononciation est nette, son exécution vive et quelquefois brillante. Elle a de la hardiesse, et n'aurait besoin que de quelques études pour rendre sa vocalisation tout à fait correcte, C'est une artiste qui a de l'avenir.

MM. Grignon père et fils et M. Neveux s'acquittent fort agréablement des autres rôles.

G. HÉQUET.

GYMNASE MUSICAL MILITAIRE.

DISTRIBUTION DES PRIX.

Suivant le programme annuel, la distribution des prix aux élèves de cette intéressante école était encadrée de musique, précédée d'un pas redoublé, suivie d'un concert instrumental et vocal, destiné à mettre en relief une foule de talents collectifs et individuels.

Dans le nombre il ne s'est produit qu'un soliste, mais il est de première force. C'est l'élève Frédéric Selmer, qui a remporté le premier prix de solfége dans la classe de M. Hubert, et un prix d'honneur de clarinette dans la classe de M. Klosé. Il appartient au 26e régiment de ligne et ne compte qu'une année d'études au Gymnase. Cette année lui a suffi pour perfectionner une exécution encore défectueuse et se mettre en état de plaire, même partout ailleurs que dans une musique de régiment. Le morceau qu'il a joué est une des meilleures compositions de son maître, qui en a tant écrit de charmantes. Il n'a rien laissé à désirer sous le rapport du goût, du sentiment, des nuances, et à plusieurs reprises l'auditoire l'a salué d'unanimes applaudissements.

La masse entière des instruments a fort bien rendu, avec une précision toute militaire et un entrain chaleureux, le pas redoublé qui ouvrait la séance et celui qui la terminait; l'un de M. Bourdeau, l'autre de M. Josneau; tous deux premiers prix d'harmonie et de composition, tous deux reçus chefs de musique. L'ouverture d'*Oberon*, cette inspiration vraiment féérique, cette œuvre immortelle d'un auteur qui était mourant; le délicieux ballet de l'*Enfant prodigue*, féérie d'un autre ciel et d'un autre coloris, n'ont eu qu'à se louer, non plus, de leur traduction pour bois et pour cuivre. Un air de ballet d'une allure svelte et gracieuse, dont l'auteur est Mme Mennechet de Barival, a bravement affronté le voisinage de ces chefs-d'œuvre. Ce n'est pas la première fois que nous entendons la salle du Gymnase militaire retentir d'inspirations féminines, et que nous voyons les auteurs *elles-mêmes* assister à leur succès.

La musique de cavalerie (fanfare), qui s'escrime en plein air, à deux pas de la salle, offrait pour son contingent l'ouverture du *Domino noir* et une polka de Frantz, répondant au nom de *Rosine*. Les élèves orphéonistes chantaient deux chœurs, le *Chant des Amis*, composé par Ambroise Thomas pour les fêtes de Lille; *Mars et Vénus*, composé par Cottin. Le général Carrelet, qui présidait à la cérémonie, a dû être content de la vigueur et de la résolution avec laquelle tous ces jeunes soldats enlèvent des notes et des morceaux, absolument comme s'ils chargeaient à la baïonnette ou le sabre en main, non pas toujours sans frémir, mais toujours sans broncher.

P. S.

LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE.

(5e et dernier fragment) (1).

ÉPILOGUE.

Le dîner de l'étrier. — Toast de Corsino. — Toast du chef d'orchestre. — Toast de Schmidt. — Toast de l'auteur.

A sept heures, j'entre dans la salle choisie pour le *dîner que les musiciens ont voulu me donner avant mon départ*. J'y trouve réunis tous mes bons amis de l'orchestre de***, y compris leur digne chef et même le joueur de grosse caisse, qui ne m'a jamais regardé de très-bon œil. Mais c'est un repas de corps, et le brave homme a cru devoir mettre de côté ses antipathies personnelles pour y prendre part. D'ailleurs, puisqu'il s'agit d'un *tutti*, a-t-il pensé, que serait-ce sans la grosse caisse? L'assemblée est, comme sont toutes les réunions d'artistes, gaie et bruyante. Puis viennent les toasts.

Corsino le premier se lève son verre à la main : « A la musique, Messieurs! s'écrie-t-il; son règne est arrivé! Elle protége le drame, elle habille la comédie, elle embaume la tragédie, elle loge la peinture, elle enivre la danse; elle met à la porte ce petit vagabond de vaudeville; elle mitraille les ennemis de ses progrès; elle jette par les croisées les représentants de la routine; elle triomphe en France, en Allemagne, en Angleterre, en Italie, en Russie, en Amérique même; elle lève sur toute l'Europe des tributs énormes; elle a des flatteurs trop peu intelligents pour la comprendre, des détracteurs qui n'apprécient pas mieux la grandeur de ses desseins, la savante audace de ses combinaisons; mais les uns et les autres la craignent et l'admirent d'instinct. Elle a des adorateurs qui lui chantent des odes, des assassins qui la manquent toujours, une garde prête à mourir pour elle et qui ne se rendra jamais. Plusieurs de ses soldats sont devenus princes, des princes se sont faits ses soldats. Devant d'ignobles caricatures qui passent pour ses portraits, à cause du nom qu'elles portent, le peuple se découvre; il se prosterne, il crie, il pleure d'enthousiasme, quand, aux grands jours, il la voit en personnne le front resplendissante de gloire et de génie. . . . . .

» Les opinions de nos juges sont diverses, j'en conviens, les intérêts des artistes paraissent opposés, une foule de préjugés existent encore dans les écoles, le public pris en masse est peu intelligent, frivole, injuste, indifférent, variable. Mais son intelligence, qui s'est éteinte ou affaiblie pour certaines choses de notre art, semble se développer pour d'autres; sa variabilité, qui le fait revenir si souvent sur ses premiers jugements, compense son injustice; et si l'atrophie du sens de l'expression est évidente en lui, ce sont les méprisables produits de l'art faux qui l'ont amenée. L'audition fréquente d'œuvres douées de qualités poétiques et expressives parviendra peut-être à ranimer ce sens qui semble mort.

» Maintenant, si nous examinons la position des artistes dans le milieu social où ils vivent, le malheur a souvent, il est vrai, poursuivi et accablé des hommes inspirés, mais ce n'est pas aux illustrations de notre art et de notre temps seulement qu'il s'est attaché. Les grands musiciens partagent le sort commun des pionniers de l'humanité. Nous avons eu Beethoven isolé, incompris, dédaigné, pauvre; Mozart toujours courant après le nécessaire, humilié par d'indignes protecteurs, et ne possédant à sa mort que 6,000 fr. de dettes; et tant d'autres. Mais si nous voulons regarder à côté du domaine musical, dans celui de la poésie par exemple, nous verrons Shakespeare, las de la tiédeur de ses contemporains, se retirant à Stratford dans la force de l'âge, sans vouloir plus entendre parler de poëmes, de drames ni de théâtre, écrivant son épitaphe pour léguer sa malédiction à quiconque *dérangera ses os*;

(1) Voir les nos 38, 39, 40 et 41. — Dans l'impossibilité où nous sommes de reproduire entièrement ce morceau capital, à cause de son étendue, nous n'en citerons que le commencement et la fin, renvoyant nos lecteurs au livre même, qui ne tardera pas à être publié.

nous trouverons Cervantes impotent et misérable; Tasso mourant pauvre aussi et fou, autant d'orgueil blessé que d'amour, dans une prison; Camoëns plus malheureux encore. Camoëns fut guerrier, voyageur aventureux, amant et poëte; il fut intrépide et patient; il eut l'inspiration, il eut le génie, ou plutôt il appartint au génie qui en fit sa proie, qui l'entraîna palpitant par le monde, qui lui donna la force de lutter contre vents, tempêtes, obscurité, ingratitude, proscriptions, et la pâle faim aux joues creuses; flots amers qu'il fendit bravement de sa noble poitrine, en élevant sur eux, d'un geste sublime, son poëme immortel. Puis il mourut après avoir souffert longuement, et sans qu'un jour il ait pu se dire: « Mon pays me connaît et m'apprécie; il sait quel homme je suis, il voit l'éclat de mon nom rejaillir sur le sien, il comprend mon œuvre et l'admire; je suis heureux d'être venu, d'avoir vu et vaincu; grâces soient rendues à la suprême puissance qui me donna la vie! » Non, loin de là; il vécut perdu dans la foule des souffrants, la *gente dolorosa*, toujours armé et combattant, versant à flots ses pensées, son sang et ses larmes; indigné de son sort, indigné de voir les hommes si petits, indigné contre lui-même d'être si grand, agitant avec fureur la lourde chaîne des besoins matériels, *servo ognor fremente*. Et quand la mort vint le prendre, il dut aller au-devant d'elle avec ce triste sourire des esclaves résignés qui, sous les yeux de César, marchent à leur dernier combat.

» Puis la gloire est venue... la gloire!... ô Falstaff!

. . . . . .

» Les grands musiciens ne sont donc pas les seuls à souffrir.

» D'ailleurs, à ces malheurs trop bien constatés, on peut opposer de nombreux exemples de destinées brillantes et heureuses, fournis par des hommes éminents dans l'art. Il y en a eu, il y en a, il y en aura. En tous cas, nous qui n'avons pas de prétentions au rôle ni au sort des Titans, reconnaissons que notre part est encore assez belle. Si nos jouissances sont peu fréquentes, elles sont vives et élevées. Leur rareté même en double le prix. Tout un monde de sensations et d'idées nous est ouvert, qui surajoute une existence de luxe et de poésie au nécessaire de la vie prosaïque, et nous en usons avec un bonheur aux autres hommes inconnu.

» Il n'y a point là d'exagération. Ces joies de musiciens, plus profondes que toutes les autres, sont bien réellement interdites à la majeure partie de la race humaine. Les arts, dont les uns ne s'adressent qu'à l'intelligence, et dont les autres sont *privés du mouvement*, ne sauraient rien produire de comparable. La musique (réfléchissez bien à ce que j'entends par ce mot, et ne confondez pas ensemble des choses qui n'ont de commun que le nom), la musique, dis-je, parle d'abord à un sens qu'elle charme et dont l'excitation, se propageant à tout l'organisme, produit une volupté tantôt douce et calme, tantôt fougueuse et violente, qu'on ne croit pas possible avant de l'avoir éprouvée. La musique, en s'associant à des idées qu'elle a mille moyens de faire naître, augmente l'intensité de son action de toute la puissance de ce qu'on appelle vulgairement la poésie; déjà brûlante elle-même, en exprimant les passions, elle s'empare de leur flamme; étincelante de rayons sonores, elle les décompose au prisme de l'imagination; elle embrasse à la fois le réel et l'idéal; comme l'a dit J.-J. Rousseau, elle fait *parler le silence même*; en suspendant l'action du rhythme qui lui donne le mouvement et la vie, elle peut prendre l'aspect de la mort. Dans les jeux harmoniques auxquels elle se livre, elle pourrait se borner (elle ne l'a que trop fait) à divertir l'esprit, dans ses jeux mélodiques à caresser l'oreille. Mais quand, réunissant à la fois toutes ses forces sur l'oreille qu'elle charme ou offense habilement, sur le système nerveux qu'elle surexcite, sur la circulation du sang qu'elle accélère, sur le cerveau qu'elle embrase, sur le cœur qu'elle gonfle et fait battre à coups redoublés, sur la pensée qu'elle agrandit démesurément et lance dans les régions de l'infini, elle agit dans la sphère qui lui est propre, c'est-à-dire sur des êtres chez lesquels le sens musical existe réellement; alors son pouvoir est immense et je ne sais trop à quel autre on pourrait sérieusement le comparer. Alors aussi nous sommes des dieux, et si les hommes comblés des faveurs de la fortune pouvaient connaître nos extases et les acheter, ils jetteraient leur or pour les partager un instant.

» Aux artistes donc, que rien ne saurait avilir ni décourager, aux artistes véritables, à ceux qui vous ressemblent, Messieurs, aux persévérants, aux vaillants, aux forts! »

Les hurras éclatent; je m'esquive au milieu du tumulte.

H. BERLIOZ.

CORRESPONDANCE.

Nous recevons de M. Antoine Schindler les deux lettres suivantes, que notre impartialité nous oblige à insérer, sans rien changer à leur texte, et moyennant toutes réserves à l'égard du prince Boris Galitzin, qui le premier a eu recours à notre publicité.

Francfort-sur-le-Mein, le 12 octobre 1852.

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous envoyer ci-joint ma réplique au prince Nicolas Boris Galitzin, et je vous prie de l'insérer dans la *Gazette musicale*.

La curiosité, fortement excitée dans le monde musical de l'Allemagne et de l'Angleterre par cette affaire, doit l'être aussi en France, où le nom de Beethoven est tant honoré. Le journal *Neue Zeitschrift für Musik*, à Leipzick, contient cette réplique dans son numéro du 8 courant.

Un scandale pareil à celui que cette affaire produira n'a peut-être jamais eu lieu dans le monde musical. Que le prince Galitzin voie comment il s'en retirera.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma haute considération, avec laquelle j'ai l'honneur de signer,

ANTOINE SCHINDLER.

Réplique de M. Antoine Schindler à la protestation de M. le prince Nicolas Boris Galitzin (1).

Parmi les nombreuses répliques que j'ai été dans le cas de devoir publier depuis la mort de Beethoven, soit quant à lui personnellement, soit quant à ses relations avec d'autres personnes, la présente paraît surtout vouloir devenir importante par suite de ses circonstances particulières, et je suis heureux d'avoir assez vécu pour voir enfin cette ténébreuse affaire des quatuors mise en discussion. Je dois malheureusement remarquer en commençant déjà, que cette affaire a été rendue plus obscure encore par les publications du prince. Le noble habitant de l'Ukraine a encore amené plus de complications qu'il n'y en avait déjà. Voilà ce qui m'empêche d'être aussi court que je l'eusse désiré et me force à réclamer un peu d'espace.

Lorsque déjà, peu de temps après l'inauguration du monument de Beethoven à Bonn (1845), il plut à M. le prince Galitzin de publier, dans un journal politique de Paris, une longue description, qu'il signa en toutes lettres, de ses relations écrites avec Beethoven et des quatuors composés pour lui, j'attendais, ainsi que l'avocat de Vienne, M. le docteur Bach aîné, que l'illustre compositeur avait, on le sait, nommé lui-même curateur fidéicommissaire de sa succession, j'attendais, dis-je, qu'un rayon de lumière tombât enfin sur l'affaire d'argent en question, que Beethoven mourant avait particulièrement recommandée à son curateur. Mais en vain; rien ne suivit cette publication, dans laquelle son auteur ne prononçait pas encore l'assurance que les sentiments de noblesse et de délicatesse du grand homme n'étaient pas à la hauteur de son génie, accusation contre son caractère, aussi ignoble et peu délicate que peu méritée de Beethoven, et que nous avons dû lire avec étonnement dans la protestation du prince que renferme le journal *N. Zeitschrift für Musik* (Leipzick), du 6 août, et dans la lettre que le prince m'a adressée, en date du 15 juillet.

(1) Voir le N° 34 de la *Gazette musicale*. — Diverses correspondances sur cette affaire, avec Vienne et Saint-Pétersbourg, ont retardé cette publication.

Tel autre qui à sa place (quoique non prince) n'eût rien entendu dire de ce qui a été imprimé depuis vingt-cinq ans en Allemagne, comme, de son propre aveu, c'est le cas du prince, lequel, avant la mort de Beethoven, déjà quitta Pétersbourg pour se rendre à l'armée du Caucase, et a vécu dès lors dans une des provinces les plus reculées de la Russie européenne; tel autre, dis-je, se serait, en pareille circonstance, informé préalablement avec circonspection de l'ensemble des choses qui le concernent avant que de publier hautement en Allemagne et en France, — peut-être même en Russie et en Turquie, — des erreurs qui m'accusent au hasard de calomnie. Le prince Galitzin s'oublie dans la *Gazette musicale* au point de suspecter les rédactions allemandes de me vouloir protéger et épargner contre lui. « Il est vieux, disait-on ; attendons qu'il soit mort. » Voilà quels sont les rêves du noble sire de l'Ukraine et ses idées sur la presse allemande. Je comprends bien qu'il est contre sa dignité de s'abaisser jusqu'à entrer en discussion « avec un Schindler, dont il n'a jamais entendu parler et dont il ne connaît point l'ouvrage. » Pour calmer ses esprits que nous avons si audacieusement excités, je recommande au prince la note ci-dessous (1). L'auguste Mécène des arts ne doit pas ignorer plus longtemps qui est l'auteur, malheureusement encore si obscur sur les bords de la mer Noire, de la biographie de Beethoven ; il doit apprendre qu'aucun homme n'a été pendant un grand nombre d'années aussi près de l'immortel artiste que moi ; ce qui fait que dans la question pendante, j'étais non-seulement obligé de me présenter comme référent, mais en même temps comme témoin oculaire et auriculaire.

C'est le passage suivant de la lettre du prince à mon adresse qui a le plus excité mon étonnement :

« Mais mes rapports avec Beethoven m'ont entraîné à des dépenses de plus de 500 ducats. Comment et de quelle manière ? Vous le saurez quand j'aurai publié toutes les circonstances et les détails de mes rapports avec Beethoven. Cette publication, je ne la ferai qu'avec la plus grande répugnance, parce que je devrai malheureusement prouver que les sentiments de noblesse et de délicatesse du grand homme n'étaient pas à la hauteur de son génie. » Voilà ce qu'on y lit en toutes lettres. Certainement, ainsi que moi, tous ceux qui honorent Beethoven attendent avec impatience cette publication, à laquelle les sentiments princiers de noblesse et de délicatesse ne feront sans doute pas défaut. Il faut qu'il soit prouvé si la somme mentionnée se rapporte *directement* à Beethoven ou à quelqu'un de ses parents, oui ou non. Dans ce dernier cas, ce qui dépasse la somme de 125 ducats exigée par Beethoven ne nous regarde plus.

Comme je n'espère pas atteindre l'âge de Mathusalem, il m'importe tout particulièrement de voir bientôt cette affaire que les déclarations sus-mentionnées du prince ont fini d'embrouiller, expliquée jusqu'à l'évidence, ce à quoi pourrait contribuer peut-être la découverte des lettres du prince à Beethoven en 1824. On voit qu'il s'agit surtout ici de l'honneur de l'homme qui a si bien mérité du monde musical, et qui me fut particulièrement encore un paternel maître et ami. Qui devra, qui pourra repousser, quand je ne serai plus, les soupçons qui peuvent l'atteindre ?

Lorsqu'en 1839 je commençai la biographie de Beethoven, j'avais déjà quitté Vienne depuis plusieurs années, et dus, par conséquent, prendre par écrit maintes informations, auxquelles, chose remarquable, le docteur Bach seul put répondre. Les souvenirs de ceux qui, jadis aussi, avaient eu beaucoup de relations avec Beethoven, se réduisaient à ceci : qu'il avait vécu à Vienne. M. Bach me répondit quant à l'affaire des 125 ducats restants du prince Galitzin, qu'elle n'était pas encore arrangée, et qu'il ne pouvait réussir à découvrir la retraite du prince. En même temps il me recommanda beaucoup de publier ce cas singulier, de même qu'en général toute l'histoire des quatuors pendant depuis plus de trois ans, ainsi que *toutes* ses désagréables conséquences, parmi lesquelles se trouve la demande de secours si fortement blâmée à Vienne, que Beethoven adressa à la Société philharmonique de Londres (1).

Et pourtant elles ne sont pas encore toutes là, ces conséquences ! On n'y lit point les amers chagrins que le grand maître eut à souffrir par suite des jugements insensés portés sur les derniers produits de son esprit ; on n'y lit point non plus que son ancien ami C. Bernard s'est éloigné de lui, parce que cet ami est resté avec moi dans la minorité lors des délibérations du printemps 1824 sur la question que nous avait posée Beethoven : Après la prochaine première exécution de la neuvième symphonie et de la *Missa solemnis*, dois-je écrire des quatuors ou achever la dixième symphonie, puis l'oratorio *la Victoire de la Croix*, de C. Bernard, déjà esquissés ? C'est dans ce fait qu'il faut chercher les raisons pour lesquelles Bernard ne voulut jamais consentir à publier des mémoires sur Beethoven, ce qui est fort à regretter. La majorité, pour la composition des quatuors, était composée de M. Schuppanzigh et de ses collègues du quatuor (les raisons en sont claires), auxquels Jean, le frère de Beethoven et pharmacien, s'était joint. Ce dernier flairait dans les lettres du prince de riches mines d'or sur les bords de la Néva, et contribua le plus à la résolution prise. Nous verrons ci-dessous comment cet homme, dans la dédicace de l'ouverture, œuv. 124, et selon sa manière de juger toutes les choses, sut faire valoir son influence sur notre Beethoven.

J'ajouterai encore à ce qui précède, qu'avant son impression, j'ai envoyé mon manuscrit de la troisième période dans laquelle se trouve l'affaire Galitzin au docteur Bach pour qu'il le revoie. Il me le renvoya avec quelques additions et loua ma modération, non-seulement dans l'affaire en question, mais dans d'autres encore qu'il avait été chargé de diriger, et dont, le cas échéant, il voulait rendre raison. Avant que la seconde édition de mon livre (1845) parût, je m'enquis encore auprès de lui si rien de nouveau n'était survenu dans l'affaire Galitzin. Réponse : non. Ce juriste distingué et honoré est mort à Vienne en 1847. Il n'y a plus maintenant dans cette ville qu'*un seul* homme vivant qui ait été en relation intime en 1825 et 26 avec Beethoven, M. Charles Holz, employé de la caisse publique auprès de la diète de la Basse-Autriche, et qui a dû être cité comme témoin dans l'affaire en question. Son témoignage est d'autant plus important, que M. Holz, comme membre du célèbre quatuor de Schuppanzigh, a été particulièrement en rapports et en délibérations avec Beethoven, auquel il a rendu encore maint service en matière de finances.

Voyons les dépositions de ce témoin, dépositions qui m'ont été remises déjà le 23 août par M. Aloys Fuchs, lequel m'écrit : « M. Holz a déclaré :

» 1° Que votre exposition des faits sur l'envoi des quatuors au prince russe, *est entièrement conforme à la vérité* ;

» 2° Qu'il (M. Holz) n'a jamais entendu parler de la réception d'honoraires que pour le premier quatuor, et qu'il sait quelles démarches Beethoven a déjà dû faire en Russie pour obtenir cet honoraire, et combien de fois il s'était plaint auprès de lui *de ce que d'ultérieures contributions n'arrivaient point*.

(1) *Gazette musicale universelle de Berlin*, 1827, n° 30, rapports de Vienne du mois de mai :

« ..... Hummel nous a fait ses adieux au théâtre de Josephstadt, dans un concert, qui, par suite de précédents traités, a dû être accordé à l'ancien chef d'orchestre Schindler. M. Schindler a été, dans toute l'étendue du terme, le fidèle Pylade de feu notre Beethoven ; il en a soigné depuis des années les affaires domestiques et est resté à ses côtés jusqu'à son dernier soupir. Dans l'espoir de sa guérison, Beethoven voulait prouver sa reconnaissance par une nouvelle composition qui devait être exécutée pour la première fois à cette occasion. Toutefois, lorsqu'il s'aperçut que le destin en avait autrement décidé, il remit ce devoir à Hummel, qu'il pria encore, dans les derniers moments de sa vie, de payer à sa place à son ami, toujours généreux et dévoué, le tribut de la reconnaissance. Hummel le promit, le cœur brisé, et il a reculé son départ pour accomplir sa promesse sacrée, etc. »

La manière dont Beethoven mourant prit congé de l'auteur de cette réplique, est de même conservée dans la *Gazette musicale universelle de Leipzig*, 1827, n° 22, et dans les journaux de Vienne de l'époque.

(1) Qu'il nous soit permis de remarquer ici en passant que l'ouvrage *The Life of Beethoven*, qui a paru en 1841 à Londres, en deux volumes, chez Henri Colburn, est la traduction littérale de mon livre sur Beethoven (à l'omission de l'introduction près), quoique sur le titre du livre, le nom seul de Moscheles figure comme éditeur.

» M. Holz fait encore remarquer que connaissant exactement l'état de la caisse de Beethoven, il eût nécessairement dû s'apercevoir de l'arrivée d'une telle somme (125 ducats). »

Cette déclaration nous apprend donc de plus que Beethoven avait déjà dû faire des démarches pour obtenir sa paie pour le premier quatuor, ce qui m'avait échappé. Que penser donc de la vérité des déclarations du prince, qui prétend avoir envoyé à Beethoven en 1822 déjà 50 ducats d'honoraires pour le premier quatuor? Dans la *Gazette musicale* il dit 50 florins (1). (Le prince au reste parle tantôt de ducats et tantôt de florins, ce qui augmente encore la confusion.) Puis le prince ajoute quant à cette remise : « Réponse de Beethoven, qui se confond en remercîments sur mon empressement à solder une œuvre qui n'est pas même commencée. » Quoi, le fier artiste qui ne s'est jamais départi de ses principes vis-à-vis de la haute aristocratie aurait vraiment fait cela ! Il se serait si profondément incliné devant le prince russe que de se *confondre* en remercîments pour quelques ducats ou florins ! Incroyable ! Quelques organes publics, la *Gazette musicale du Rhin* même, ont accepté comme vraies ces déclarations du prince. Puissent-ils se rétracter et contribuer à maintenir intact l'honneur de Beethoven dans de semblables affaires aussi !

Nous savons parfaitement que les négociations avec le prince n'ont commencé qu'au printemps de 1824 (si même une lettre devait être arrivée en 1822 déjà), attendu que ses propositions nous ont été communiquées. Le premier quatuor, œuv. 127, a été écrit dans l'été et envoyé à Pétersbourg dans l'automne de 1824. Quiconque ose dire avoir payé Beethoven avant d'avoir reçu l'œuvre commandée, fait une injure grossière à son honneur. Beethoven n'a jamais accepté d'avance aucun honoraire. Nul de ses éditeurs ne pourrait le dire; et il y aurait consenti vis-à-vis d'un étranger! et même deux ans avant d'avoir mis la main à l'œuvre!

Deux lettres adressées à M. C.-F. Peters, son éditeur, à Leipzick, par Beethoven et imprimées dans le n° 21 du journal *N. Zeitschrift für Musik*, en 1837, prouvent la manière dont l'illustre compositeur soignait l'encaissement de ses honoraires. Il lui écrivait le 3 août 1822 : « Tout pourra être livré jusqu'au 15 de ce mois; j'attends vos ordres là-dessus et ne ferai point usage de votre lettre de change. » Il lui écrit de nouveau le 31 mars 1823 : « Ne m'envoyez pas les honoraires en général, avant que vous ayez reçu la nouvelle que l'œuvre a déjà été expédiée. » Tel était son principe immuable dans les affaires. J'omets ici les faits qui se rapportent au deuxième et au troisième quatuor. Ils viendront toujours assez à temps dans le procès en diffamation dont le prince me menace, si je ne me rétracte pas immédiatement. Ce procès peut devenir, en tout cas, une riche source de piquantes notices pour le prochain biographe de Beethoven.

Dans sa protestation allemande comme dans sa protestation française, le prince se réfère à la maison de banque Henikstein et Ce, à Vienne; il dit encore expressément dans sa protestation française : « Les incrédules peuvent demander à voir les quittances autographes de ces divers envois chez les banquiers Henisktein et Ce, de Vienne, et en recevoir la confirmation de M. Charles Beethoven lui-même, demeurant au faubourg de Josephtadt, 221, à Vienne. »

J'ai suivi cette indication en citant textuellement le passage ci-dessus. La réponse de MM. Henikstein et Ce, en date du 4 septembre, dit : « que par suite de l'invitation du prince Galitzin, ils avaient donné à ce dernier, il y a longtemps, toutes les explications désirées dans cette affaire de Beethoven, et que, par conséquent, ils ne pouvaient que me renvoyer au prince, *qui seul était à même d'expliquer le véritable état des choses.* »

Excellent ! Le prince renvoie « les incrédules » au banquier, et celui-ci les renvoie de nouveau au prince, et M. Charles Beethoven ne demeure plus à Vienne ; mais où? C'est ce que MM. Fuchs et Holz ne savent pas. Mais, au reste, que peut savoir et témoigner, dans l'affaire en question, ce neveu de Beethoven, qui, dans les dernières années de la vie de son oncle, ne fut que rarement auprès de lui, et, lors de la catastrophe de sa mort, ainsi que bien des années ensuite, a été dans le militaire et absent de Vienne?

Et maintenant donc, il ne me reste plus qu'à répondre à la question suivante, posée par le noble sire de Karkoff (dans sa protestation allemande) comme l'argument le plus fort : « Si Beethoven avait à se plaindre de moi, pourquoi m'a-t-il dédié *après* les quatuors, et sans que je l'aie désiré ou même su, l'ouverture, œuv. 124? » — Cette dédicace a eu lieu vers le milieu de 1825, avant même que le second quatuor en *la* mineur fût terminé et avant que Beethoven pût prévoir le sort qui lui était réservé à l'occasion de ces quatuors ; elle a eu lieu alors déjà, parce que l'éditeur de musique Schott, à Mayence, voulait hâter la publication des œuvres de Beethoven (parmi lesquelles se trouvait cette ouverture) qu'il avait achetées en 1825, et qu'ainsi tous les titres des œuvres devaient être aussitôt mis en ordre. De plus, cette dédicace eut lieu par suite du désir impérieux de son frère Jean , désir dont nous avons déjà indiqué les causes ; et notre maître céda à ce désir pour ne plus être incommodé. Le titre de cette œuvre devrait plutôt donc être ainsi conçu : « Ouverture composée par L. van Beethoven, et dédiée à tel ou tel par Jean van Beethoven, pharmacien. » Cette œuvre (sur laquelle M. de Lenz , dans son ouvrage : *Beethoven et ses trois styles* , fait force commentaires), fut écrite, on le sait, pour la fête d'inauguration du nouveau théâtre de Josephstadt (à Vienne), occasion dans laquelle — 30 octobre 1822 — j'eus l'honneur de me trouver à la tête de l'orchestre avec Beethoven et fus introduit par lui dans ma nouvelle carrière artistique. Cette ouverture a été imprimée en janvier 1826, et le premier quatuor, œuv. 127, en décembre 1825, ainsi toute une année après qu'il eut été envoyé à Pétersbourg. Ainsi fut remplie la condition posée par le prince « de vouloir posséder seul chacun des quatuors une année entière avant qu'ils soient livrés à la publication. »

Donnons encore l'assurance en terminant, que nous attendons tous avec impatience les explications du prince. Puissent-elles être suffisantes dans tous les points, de manière que l'honneur de tous ceux qui sont engagés dans la question ne reste point entaché ! Puisse-t-il être démontré que ce conflit ne doit être attribué qu'à un ensemble de circonstances et de hasards, peut-être à la grande distance qui sépare les personnes intéressées dans la question. — Mais les 500 ducats !

ANTOINE SCHINDLER.

(1) C'était une faute d'impression corrigée par un *erratum* dans le n° 35.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE PIANO.

Chant du matin. — Chant du Troubadour. — Chant du Dimanche. — Chant du Chasseur. — L'adieu du Soldat. — Chant du Berceau. — Saltarella. — Promenade d'un Solitaire, mélodies sans paroles, par Stéphen Heller.

Si vous avez lu complétement le titre qui précède, vous savez qu'il s'agit de huit productions de Stéphen Heller.

Avant de parler de ces huit morceaux, nous nous demandons : Est-ce un portrait qu'il faut esquisser ou une analyse qu'il faut entreprendre? Nous aimerions autant l'un que l'autre, et nous le ferions aussi facilement. Oui, quand même nous ne connaîtrions pas du tout Stephen Heller, nous le déduirions sans faute de ses inspirations, de son style; nous le verrions tel qu'il est, nous affirmerions que tel il doit être. Et quelle charmante individualité que la sienne ! Quel cachet de distinction, d'élégance, de sentimentalité exquise, imprimé à tout ce qui sort de sa pensée et de sa plume! Impossible de ne pas songer aux chapitres d'un roman de Sterne, à ces pages souvent si courtes, mais si colorées, si profondes, lorsqu'on joue ou qu'on entend jouer ces petits morceaux qui se suivent sans se ressembler, si ce n'est par la supériorité de leur

conception, et nous dirions presque, par l'aristocratie de leur allure!

Dans la grande famille musicale, les hommes d'esprit ne sont pas rares; Stephen Heller se distingue encore parmi ceux qui en ont le plus, et il ne le montre pas seulement quand il cause, quand il flâne ou qu'il fume, quand il écoute, quand il sourit : il a toujours de l'esprit au bout des lèvres et au bout des doigts. Il n'écrit pas pour écrire; il n'enchaîne pas des notes pour le plaisir d'en chaîner des notes. Il a, au fond du cœur, un trop sincère dédain pour le vulgaire accouplement de ces phrases qui se rejoindraient d'elles-mêmes, quand personne ne prendrait la peine de les rapprocher! Ne le cherchez pas dans la foule, dans la cohue; la ligne droite d'un chemin tout plat n'a pour lui aucun charme. Il préfère, comme de juste, les sentiers sinueux, les ombrages touffus, dans lesquels un rayon se joue. Il aimerait mieux ne rencontrer personne sur sa route, que de ne pas choisir sa société; et si ses compagnons de voyage venaient à l'ennuyer, nous ne doutons pas qu'il ne trouvât le moyen de les planter là bien vite. Sa nature est essentiellement tendre et rêveuse; on sent qu'il doit avoir des prédilections et des antipathies dont il n'est pas maître, mais dont on lui sait un gré infini, parce que ce sont elles qui constituent son caractère d'homme, sa vocation d'artiste; et que s'il ressemblait un peu plus à tout le monde, il serait nécessairement beaucoup moins lui.

Nous disons donc qu'il suffirait d'avoir lu et bien lu quelques-uns des petits morceaux signés du nom de Stephen Heller pour se faire une idée de sa physionomie morale et spirituelle. Cette conviction nous revenait sans cesse, à mesure que nous déroulions et que nous passions en revue la série de ses nouvelles compositions. Le *Chant du matin*, le *Chant du troubadour*, le *Chant du dimanche* ont pour thèmes des mélodies de Mendelssohn; *Saltarello* est aussi écrit sur une mélodie du même maître, avec lequel Stephen Heller a tant d'affinités. Mais combien l'ajustement, le costume, la parure, qui lui appartiennent en propre, ajoutent de prix à ces éléments simples! combien ils les font valoir et les transforment! Le *Chant du matin* n'a que trois pages; mais c'est un début plein de fraîcheur, une hymne touchante et naïve, dont l'exécution n'a pas l'air difficile, et pourtant ne vous y fiez pas, car il faut jouer cela comme l'auteur l'a écrit, sans qu'une note demeure indifférente. Le *Chant du troubadour* a six pages; celui du *Dimanche* n'en a que quatre, et ce sont des morceaux complets dans leur genre, laissant une impression nette et vive, une trace lumineuse d'originalité.

Le *Chant du chasseur*, l'*Adieu du soldat*, le *Chant du berceau*, que Stephen Heller a composés seul, et sans avoir Mendelssohn pour collaborateur, sont à peu près de la même dimension que les autres (le *Chant du berceau* n'a que deux pages), et méritent le même éloge. Si quelque chose pouvait contribuer à former des pianistes soigneux, attentifs jusqu'au scrupule, ne posant jamais le doigt sur la touche sans savoir pourquoi et comment; des pianistes ennemis du bruit, hydrophobes des sonorités vagues et uniformes, ce serait assurément l'étude assidue, amoureuse de ces petits morceaux, qui ne demandent pas une longue haleine, mais dont chacun en dit infiniment plus que sa taille ne le comporte.

Saltarello nous ramène à Mendelssohn, et en même temps au monde des salons, au monde qui aime la lumière et l'éclat. C'est un morceau des plus brillants, qui a tout l'élan des saltarelles, sans en avoir le commun. La seconde partie en est doucement teintée d'une expression mélancolique, comme on en trouve quelquefois jusque dans les salles de bal. Dans les *Promenades d'un solitaire*, c'est Stephen Heller qui revient seul et sans partage; c'est lui tout entier, rien que lui, et nous le répétons à titre de louange. Des quatre *Promenades*, celle que nous aimons surtout, c'est la seconde en *fa* majeur, dont la forme mélodique est vraiment ravissante, et dont les modulations, toujours inattendues, quoique souvent répétées, ont un accent plaintif qui ressemble aux soupirs de la brise à travers l'épaisseur des bois.

P. S.

REQUIEM DE BERLIOZ.

C'est vendredi prochain, à 11 heures, qu'aura lieu dans l'église de Saint-Eustache le service funèbre de M. le baron de Trémont, et l'exécution du *Requiem* de M. Berlioz. Les associations des artistes musiciens et des artistes dramatiques se sont réunies pour donner à cette solennité une pompe musicale extraordinaire, et M. Auber a autorisé le Conservatoire tout entier à y prendre part. Le solo du *Sanctus* sera chanté par M. Roger.

Les exécutants, au nombre de six cents, seront dirigés par M. Berlioz; M. Tilmant conduira le chœur. On parle d'une députation d'artistes de la ville de Lille qui voudrait à cette occasion se joindre aux artistes parisiens.

M. Berlioz nous prie d'annoncer qu'il lui est impossible de faire droit aux demandes de places réservées qui lui sont adressées de toutes parts; ces détails concernant exclusivement le comité de l'Association des artistes musiciens.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, le *Prophète*. — Demain lundi, *Lucie* et *Vert-Vert*.

*** *Guillaume Tell* a été chanté lundi dernier par Gueymard, Mme Laborde, Obin et Merly, qui, pour la première fois, remplissait le rôle du héros de l'Helvétie, en remplacement de Morelli. Le jeune artiste a heureusement profité de l'occasion et l'épreuve lui a été tout à fait favorable.

*** Le *Juif errant*, donné mercredi, avait encore rempli la salle. Massol est toujours admirable de physionomie et de voix dans le rôle d'Ahasverus. Roger, l'artiste supérieur, tire un immense parti de celui de Léon, comme Mme Tedesco de celui de Théodora. Mlle Dussy remplaçait avec talent Mlle Lagrua indisposée.

*** La *Favorite* et *la Péri* composaient le spectacle de vendredi. Roger et Mme Tedesco ont eu les honneurs de la soirée.

*** La reprise de *Moïse* n'aura lieu que dans huit jours.

*** Le *Père Gaillard* a été repris lundi dernier et joué quatre fois dans le cours de la semaine. La musique est de plus en plus goûtée et le succès grandit

*** La *Fée aux Roses* a reparu vendredi devant un nombreux auditoire. Le rôle de Nérilha est toujours l'un des plus grands triomphes de Mme Ugalde.

*** L'ouvrage en trois actes, de MM. Scribe, Germain Delavigne et Clapisson, qui sera joué prochainement aura pour titre les *Mystères d'Udolphe*.

*** Par arrêté du ministre de l'intérieur, M. Alexandre Corti, ancien directeur des théâtres de Milan et de Bergame, a été nommé directeur du Théâtre-Italien de Paris.

*** M. Lumley se préparait à remplir ses obligations de directeur avec le même zèle et le même courage que par le passé, lorsqu'il a appris son remplacement. Deux jours après, il est reparti pour Londres, où de grands intérêts l'appellent. Quoi qu'il arrive, il faut le féliciter d'une décision qui le délivre d'une mission périlleuse et pour laquelle il a sacrifié en deux années plus de 300,000 fr.

*** Voici, d'après le journal de Saint-Pétersbourg, la composition définitive de la troupe du théâtre impérial italien : MM. Mario et Tamberlick, premiers ténors; Ronconi et de Bassini, barytons; Lablache et Tagliafico, premières basses; Nemorino et Davide, seconds ténors; Polonini et Cecconi, secondes basses; Mmes Cruvelli, Marray et Medori, prime donne; de Merlo, contralto; Cotti, seconda donna. Mlle Grisi, primitivement engagée pour cette saison, a dû résilier son engagement pour cause de santé,

*** Hermann-Léon donne à Bruxelles des représentations très-brillantes et très-suivies. Après avoir d'abord paru dans les *Monténégrins* et produit une impression vive dans un rôle dont tout le monde à Paris se rappelle la création originale, il a chanté le Bertram de *Robert le Diable* avec un plein succès et un effet plus grand encore. Ensuite il a paru dans le capitaine Roland des *Mousquetaires de la Reine*, et doit ainsi passer en revue tout son répertoire parisien.

*** Dans peu de jours, Mme Viardot sera de retour à Paris et y passera l'hiver.

*** Charles de Bériot est de retour à Paris, et son intention est de s'y fixer. L'éminent artiste se propose d'ouvrir une école de violon pour y enseigner l'art qu'il a pratiqué toute sa vie et en transmettre les principes dans toute leur pureté Après avoir longtemps et avec tant de succès prêché d'exemple, il entrera dans l'analyse méthodique du procédé qui l'a fait ce qu'il a été, ce qu'il est encore, un des grands maîtres dont la France s'honore, un de ces modèles accomplis que les étrangers nous envient, parce que toutes les qualités saillantes se trouvent réunies chez eux dans la juste mesure du bon goût.

*** Voici le moment où tous les artistes voyageurs reprennent le chemin de la capitale. Au nombre de ces retours, qui se succèdent incessamment, nous remarquons en première ligne celui de deux compositeurs-

pianistes, Georges Mathias et Charles Voss, qui ne nous quittera pas de tout l'hiver.

*** De Kontski, le célèbre pianiste, est aussi à Paris, mais pour peu de temps. Ses fonctions doivent le rappeler bientôt auprès de S. M. le roi de Prusse. Après les avoir remplies, il nous revendra et donnera un grand concert.

*** La Société Sainte-Cécile, qui a conquis en peu de temps une place si élevée, va bientôt reprendre ses travaux. Par une idée aussi ingénieuse que généreuse, son fondateur, M. Seghers, ne voulant pas être accusé de ne travailler qu'au profit des morts, a décidé que tous les ans une séance serait consacrée à l'exécution d'ouvrages contemporains. Il est bon de rappeler que cette faveur n'a rien d'exclusif et ne s'adresse pas seulement aux compositeurs français. Ceux de tous les pays peuvent également y prétendre et n'ont d'autre formalité à remplir que l'envoi de leurs manuscrits, sur lesquels un jury spécial est appelé à prononcer.

*** Du 1er au 6 de ce mois, il a été payé, pour secours, par les agents trésoriers des trois Sociétés fondées par M. le baron Taylor, savoir :

1° Par l'Association des artistes dramatiques	1,940 fr.
2° Par l'Association des artistes musiciens	810
2° Par l'Association des artistes peintres	764
Total	3,514

*** Le jour où S. A. le Président a honoré le théâtre de Marseille de sa présence, on a exécuté plusieurs morceaux de la *Favorite*, et l'opéra de *Ne touchez pas à la Reine*, de Xavier Boisselot.

*** M. Edouard de Hartog, jeune compositeur hollandais, qui donna, la saison dernière, un grand concert (salle Herz) dans lequel il ne fit dire que de sa musique, doit revenir bientôt dans Paris, pour y faire exécuter une grande scène lyrique à trois voix et avec chœurs.

*** L'*O salutaris*, pour ténor-solo, composé par M. J. B. Croze, dédié à Sa Sainteté Pie IX, vient d'être publié. Nous recommandons aux amateurs de musique religieuse cette production digne du jeune artiste, dont la *Gazette* a eu occasion de signaler les succès.

*** Nous avons déjà indiqué quelques œuvres pour piano de Paul Barbot, *Berthe*, la *Stygienne*, *Rose Brune*, la *Brise*. Cette dernière, étude de concert, a obtenu à Bordeaux un grand succès lors du passage du compositeur-pianiste, qui a fait entendre également deux nouvelles études, les *Orages du cœur* et les *Oiseaux voyageurs*.

*** Sivori vient de donner son dernier concert à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, avec le concours de M. Gilardoni, contrebassiste. Les deux artistes sont dignes l'un de l'autre, et ce n'est pas peu dire. Ils ont été rappelés tous les deux après chaque morceau.

*** M. Parnum vient de faire connaître le compte de la campagne musicale qu'il a faite l'année dernière aux Etats-Unis avec Jenny Lind. Elle a rapporté 610,000 dollars 3 millions 253,000 fr.), dont 302,000 pour l'artiste et 308,000 pour l'impresario.

*** La classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique a mis au concours pour l'année 1853 la question suivante : *Déterminer l'influence que l'introduction de la musique de l'Orient a exercée, à la suite des croisades, sur la musique de l'Occident, et décrire les modifications qu'elle a pu faire subir aux formes de celle-ci, soit dans le style religieux, soit dans le style profane.* Le prix est une médaille d'or de la valeur de 600 fr. — Les mémoires doivent être écrits lisiblement en latin, en français ou en flamand, et seront adressés, francs de port, avant le 1er juin 1853, à M. Quetelet, secrétaire perpétuel. L'Académie exige la plus grande exactitude dans les citations; à cet effet, les auteurs auront soin d'indiquer les éditions et les pages des livres qu'ils citeront. On n'admettra que des planches manuscrites. Les auteurs ne mettront point leur nom à leur ouvrage, mais seulement une devise, qu'ils répéteront sur un billet cacheté, renfermant leur nom et leur adresse. Les ouvrages remis après le temps prescrit ou ceux dont les auteurs se feront connaître, de quelque manière que ce soit, seront exclus du concours. L'Académie croit devoir rappeler aux concurrents que, dès que les mémoires ont été soumis à son jugement, ils sont déposés dans ses archives, comme étant devenus sa propriété. Toutefois, les intéressés peuvent en faire tirer des copies à leurs frais, en s'adressant, à cet effet, au secrétaire perpétuel.

*** Le ministre de l'intérieur vient d'adresser à MM. les préfets des départements la circulaire suivante : « Je suis informé que, dans les départements, les établissements connus sous le nom de *Cafés-chantants* font aux théâtres un tort considérable. Dans les grands centres de population surtout, ils se sont multipliés d'une manière extraordinaire; et ce qui rend leur concurrence redoutable et même ruineuse pour les entreprises dramatiques, c'est qu'on y exécute les morceaux les plus remarquables des opéras nouveaux. Il y a là un abus qui soulève de justes réclamations et qui doit être réprimé. A Paris, le répertoire des théâtres lyriques est interdit aux cafés-chantants; leurs programmes ne se composent que de chansonnettes ou romances à une ou deux voix. Il est nécessaire que l'exploitation des cafés-concerts soit circonscrite dans les mêmes limites. En conséquence, je vous invite à informer MM. les maires de votre département que les autorisations de ce genre doivent être données de manière à réduire le répertoire de ces établissements au genre que je vous ai indiqué, c'est-à-dire : chansonnettes à une voix, romances à une ou deux voix, sans costumes, ni mise en scène. Aucun de ces morceaux ne peut être chanté sans avoir été approuvé par l'autorité locale. Vous voudrez bien m'accuser réception de cette circulaire et me rendre compte des mesures que vous aurez prises pour assurer l'exécution de mes instructions. Je vous demande de joindre à votre réponse l'état des établissements de ce genre qui existent dans votre département, avec les noms des propriétaires, et des observations sur leur tenue et leur importance. »

*** Les journaux anglais annoncent la mort de M. Oulibicheff, qui s'est fait connaître par un excellent livre sur la vie et les ouvrages de Mozart, dont nous avons rendu un compte détaillé. (Voir la *Revue et Gazette musicale* de 1848.)

*** L'exécution typographique des exemples du cinquième article de M. Fétis père sur le *Développement futur de la musique dans le domaine du rhythme*, nous oblige à en retarder la publication jusqu'au numéro prochain.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne.* — Au théâtre de la Cour on annonce les nouveautés suivantes : *le Dieu et la Bayadère*, d'Auber, pour le 9 octobre; *Ondine*, de Lvoff, pour le 20; puis viendra *Irmène*, opéra nouveau, que M. de Flotow a écrit pour ce théâtre.

*** *Francfort.* Sophie Cruvelli a encore donné trois représentations. Jusqu'à présent elle a chanté, avec le même succès, les rôles de Rosine et de Lucrèce.

*** *Detmold.* — Par ordre du prince, la symphonie de Berlioz : *Roméo et Juliette*, a été mise en répétition sous la direction de M. Kiel, maître de chapelle.

*** *Milan.* — Au théâtre *Alla Cannobiana* on vient de représenter pour la première fois un opéra nouveau de Pedrotti : *Fiorina ou la jeune fille de Gloris*. La partition, exécutée dans le meilleur style italien, a eu un grand succès, qu'elle doit en partie à la prima donna Mlle Foroni Conti, et au ténor Carrion. Tous les morceaux ont été salués d'acclamations unanimes, et le compositeur a eu fréquemment les honneurs du rappel.

*** *Naples.* — Le théâtre de San-Carlo nous promet un opéra nouveau de Mercadante : *la Violetta*. Le personnel de la troupe n'offre point de nom de quelque importance.

*** *New-York*, 28 septembre. — Le grand événement de la saison musicale est arrivé. Mlle Sontag a donné son premier concert, et aujourd'hui elle est acceptée par le public et les critiques américains pour ce qu'elle a été en Europe, la reine du chant. La foule était immense, l'élégance portée à son degré le plus élevé : l'intérieur de la salle présentait un coup d'œil magnifique. Le concert a commencé par l'ouverture du *Freischütz*, exécutée par un orchestre de 70 instruments que dirigeait M. Eckert. Ensuite est venu l'air : *Tu vedrai*, du *Pirate*, chanté par M. Pozzolini, qui a été lui-même très-bien reçu. L'entrée de Mme Sontag a été le signal donné à l'enthousiasme. Les applaudissements ont duré pendant plusieurs minutes. La cantatrice était vêtue d'une robe de satin blanc broché, couverte de dentelles blanches mêlées de nœuds amarantes. On dit que cette belle robe, confectionnée à New-York, n'a pas coûté moins de 1,500 dollars (7,950 fr.). Mme Sontag portait au cou une rivière de diamants d'un très-grand prix, sur la poitrine un diamant d'une extraordinaire beauté, et aux poignets des bracelets d'or du travail le plus exquis. Elle a chanté l'air de la *Sonnambula* : *Come per me sereno*, puis les variations de Rode; l'air de *Linda* : *O Luce di questa anima;* un air suisse arrangé pour elle, par Eckert, et la célèbre ballade anglaise : *Home, sweet home.*

ERRATUM.

Des fautes de dispositions dans les exemples de musique du quatrième article sur le rhythme ont été faits et nuisent à l'intelligence (n° 40 de la *Gazette musicale*). Elles doivent être corrigées de la manière suivante :

Page 327, 1re colonne, 1er exemple en *ut* mineur, supprimez la double barre à la fin de la première portée, la deuxième portée formant la suite immédiate de la première dans la transformation du rhythme.

Même page, même colonne, le premier exemple en *ré* doit être mis à la suite du premier, parce qu'il en est la transformation de rhythme.

— M. Mecum, luthier à Cologne (Fr. Rh.), 10, Ursula-Strasse, possède un alto magnifique de Jos. Guarnerius. Cet instrument est, sans contredit, le plus beau chef-d'œuvre sorti des mains du célèbre maître. (Prix : 4,000 fr.)

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu.

LES WILLIS

NOCTURNE-ETUDE POUR LE PIANO PAR

CHARLES JOHN.

Prix : 6 fr.

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE

A l'usage des organistes du culte catholique, adopté par et pour les Conservatoires de Paris et de Bruxelles, et publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Les deux premières années contiennent 222 pages de musique, grand format, avec les explications sur le doigté spécial de l'orgue, sur l'accompagnement du plain-chant et une école complète de la pédale. On les recevra *franco* à domicile au prix de 25 fr. 50. — Ecrire à M. Lemmens à Bruxelles, ou à M. A. Cavaillé-Coll fils, facteur d'orgues, rue de Larochefoucault, 66, à Paris, et a MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 103. (Affranchir.)

Chez BRANDUS et Cie, Éditeurs,
RUE RICHELIEU, 103.

NAPOLÉON

QUADRILLE IMPÉRIAL PAR ***MUSARD.***

N°s 1. L'Empereur passe.
2. La Monaco.
N°s 3. Veillons au salut de l'Empire.
4. L'Arc de Triomphe.
N° 5. La Victoire est à nous.

Pour piano avec accompagnement ad lib., *4 fr. 50. — A quatre mains, 4 fr. 50. Grand orchestre, 9 fr. — Petit orchestre, 6 fr.*

LES TAMBOURS DE LA GARDE

QUADRILLE ORIGINAL PAR ***MUSARD.***

Pour piano avec accompagnement ab lib., *4 fr. 50. — A quatre mains, 4 fr. 50. Grand orchestre, 7 fr. — Petit orchestre, 6 fr.*

NAPOLÉON

QUADRILLE MILITAIRE PAR ***JULLIEN.***

N°s 1. La France.
2. Air favori de Napoléon.
3. Veillons au salut de l'Empire.
N°s 4. Histoire de Napoléon raconté par un vieux soldat.
5. Le 20 Décembre.

Pour piano, 4 fr. 50.

LE RETOUR DES ABEILLES

Polka pour piano, 3 fr.; pour orchestre, 7 fr. 50

PAR ***QUIDANT.***

NOUVEAUX MORCEAUX
DE
CHARLES VOSS

Grandes fantaisies de concert sur

LE JUIF ERRRNT
Op. 139. — Prix : 7 fr. 50.

LE CARNAVAL DE VENISE
Caprice brillant. — Prix : 5 fr.

DON JUAN
Op. 138. — Prix : 7 fr. 50.

MATHILDE
Polka-Mazurka. — Op. 142. N° 1. — Prix : 5 fr.

En vente chez J. BENACCI-PESCHIER, 7, rue Laffitte,

SI J'ÉTAIS ROI!

Opéra comique en trois actes, paroles de MM. D'ENNERY et BRÉSIL, musique de

ADOLPHE ADAM

De l'Institut

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO PAR

MM. CROHARÉ et TARIOT.

1. *Couplets* chantés par M. Menjaud : « Zéphoris est bon camarade. » ..... 4 »
2. *Romance* chantée par M. Talon : « J'ignore son nom. » ..... 4 »
3. *Duo* chanté par M. Laurent et Mme Colson : « Arrêtons-nous sous ces épais ombrages. » 4 50
4. *Trio* chanté par MM. Laurent, Junca et Mme Colson : « O surprise inouïe. » ..... 10 »
4 *bis. Couplets extraits du trio*, chantés par M. Laurent : « Dans le sommeil, l'amour, je gage. » ..... 3 »
5. *Cavatine* chantée par M. Talon : « Un regard de ses yeux viendrait finir ma peine » ..... 3 »
6. *Chœur* sans accompagnement : « O barque légère et fidèle. » 2 50
7. *Duo* chanté par MM. Laurent et Talon : « On ne peut pas rêver et manger à la fois. » ..... 9 »
8. *Grand air* chanté par Mme Colson : « De vos nobles aïeux et de votre couronne. » ..... 6 »
9. *Duo* chanté par M. Talon et Mme Colson : « Vous m'aimez, dites-vous? » ..... 6 »
10. *Couplets* chantés par M. Laurent : « La fleur boit la rosée. » 3 »
11. *Air* chanté par Mlle Garnier : « Bondissez et dansez, fol essaim. » ..... 4 »
12. *Air de danse* ..... 6 »
13. *Air indien* de l'Oiseau moqueur, chanté par Mme Rouvroy : « Entends-tu sous les bambous. » 4 50
14. *Duo* chanté par M. Talon et Mme Rouvroy : « Tant d'or à vous, O ciel, Zélide. » ..... 9 »
15. *Trio* chanté par MM. Talon, Junca et Mme Colson : « Hélas! tout m'abandonne. » ..... 10 »
15 *bis. Romance et duetto*, extraits du trio, chantés par M. Talon et Mme Colson : « Hélas ! tout m'abandonne. » ..... 4 »

—

Grande partition ..... 400 fr.
Parties d'orchestre 400
Chaque partie séparée 30
Ouverture à grand orchestre 18
Petite partition, in-8, piano et chant, net 15

Arrangements pour le piano et tous les instruments, par les meilleurs compositeurs.
Fantaisies, airs variés, caprices, quadrilles, valses, polkas; polkas-mazurkas, schottischs, mazurkas, galops, etc., etc. Deux quadrilles, par MUSARD.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 43. | 24 Octobre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. De'rie Tomson, 15, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Cᵉ, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti et chez Canongia.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Du développement futur de la musique dans le domaine du rhythme (5e article) par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *Galathée*. — Début de M. Faure. — Solennité à Saint-Eustache à la mémoire de M. le baron de Trémont, *Requiem* de Berlioz, par **Léon Kreutzer.** — Assemblée des cinq Associations. — Correspondance, Berlin. — Nouvelles et annonces.

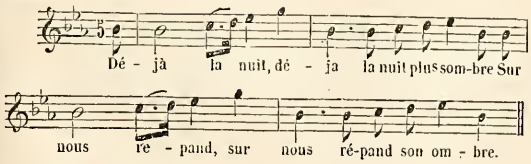
DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE

Dans le domaine du rhythme.

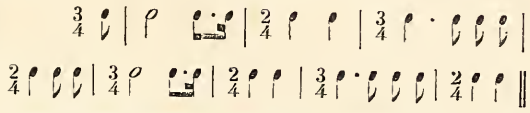
(5e article) (1).

Nous entrons dans un monde nouveau. Il y a de la hardiesse à l'aborder. Plus tard, sans doute, on se dira que nos premiers pas ont été timides ; mais on devra se souvenir que, sans autre guide que la conscience logique du but, nous marchions à l'aventure sur une terre inconnue. Au moment où, de toutes parts, on exprime la crainte que l'art ne soit épuisé, et lorsque l'on entend à chaque instant de jeunes artistes dire avec découragement : *On ne sait plus que faire pour intéresser le public* ; ce que nous nous proposons avant tout, c'est de protester contre ces funestes préjugés ; c'est de soutenir, contre toute assertion contraire, que l'art ne s'épuise jamais pour un sentiment actif et pour une riche imagination ; c'est enfin de faire voir dans quelles régions nouvelles le génie peut s'exercer. Et d'abord, je crois en avoir dit assez dans mes articles précédents pour faire entrevoir ce qui se peut faire par le rhythme : celui-ci me fera pénétrer plus avant dans ce monde inconnu ; mais l'expérience y fera découvrir des multitudes de trésors que je ne puis qu'indiquer aujourd'hui.

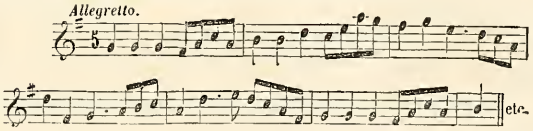
L'objet de cet article est de faire connaître comment on peut combiner les divers systèmes de mesures binaires et ternaires pour en faire sortir des moyens nouveaux d'expression et d'effet. Quelques essais, assez peu satisfaisants, ont été faits pour produire de la musique dans une de ces combinaisons appelée *mesure à cinq temps*. On sait, en effet, que cette mesure, dans l'usage qu'on en a fait, n'est qu'une succession alternative de mesures à trois et à deux temps. C'est ainsi que Boïeldieu a écrit, dans la *Dame blanche*, la seconde partie d'un air de ténor :


Dé - jà la nuit, dé - ja la nuit plus som-bre Sur
nous re - pand, sur nous ré-pand son om - bre.

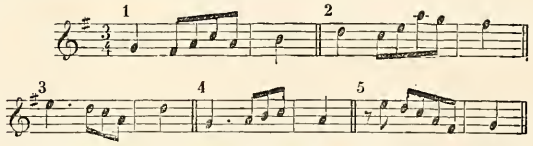
Ce qui revient à ce rhythme :



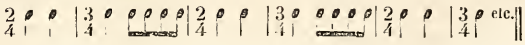
Mais ce même rhythme est sucseptible de plusieurs formes ; car, indépendamment de celle que je viens de citer, on peut imaginer des formes rhythmiques de cantilènes à cinq temps dont le caractère se déterminera par deux temps suivis de trois, ou par quatre temps suivis d'un seul, ou par un seul suivi de quatre. Voyons en quoi ces formes différeraient du rhythme de trois temps suivis de deux, et si le caractère de chacun d'eux serait facilement saisissable. Je suppose, pour le rhythme de deux temps suivis de trois, la phrase suivante :



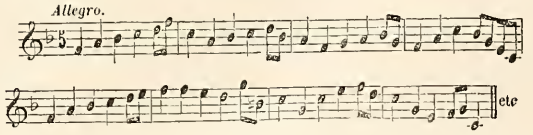
Pour avoir la preuve qu'ici la mesure à deux temps précède la mesure à trois, il faut considérer où est la signification du chant ; or, il est évident que cette signification commence au troisième temps de chaque mesure, comme on le voit par cette analyse :



On voit donc que le rhythme de cette phrase ne peut être mesuré que de cette manière :

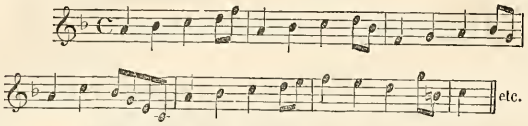


J'ai parlé de deux formes du rhythme à cinq temps dans lesquelles l'irrégularité serait produite par un temps surabondant ou ajouté à la mesure à quatre temps, soit avant, soit après. Se peut-il, en effet, que les membres d'une phrase aient une signification absolue en faisant abstraction d'un temps? Je le crois, et j'en donne pour exemple cette période :



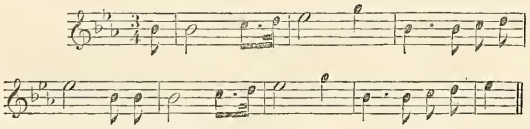
(1) Voir les nos 35, 36, 37 et 40.

Il est facile de voir que la signification de cette mélodie réside dans les quatre derniers temps de chaque mesure, et que le premier temps n'en est que le complément. Supposons que tous les premiers temps soient supprimés; ce qui restera conservera la signification primitive, comme on peut le voir ici :



La division des temps, pour marquer le véritable caractère rhythmique de cette période est donc celle-ci :

Remarquons que bien que le premier temps de chaque mesure puisse être supprimé sans anéantir la signification de cette mélodie, ce temps, qui porte au nombre de cinq ceux de la mesure, donne au chant une grâce qu'il n'a plus lorsqu'il est réduit au rhythme de la mesure carrée. Il y a sans doute quelque chose d'étrange dans ce nombre cinq; mais cette étrangeté n'est pas sans charme, quand la mélodie est conçue de telle sorte qu'on ne puisse en supprimer une note ou lui en ajouter une sans lui ôter de son agrément. Cette condition est radicale dans la composition du rhythme à cinq temps. Si la mélodie peut être ramenée aux simples rhythmes binaires ou ternaires sans en rien ôter, sa construction en mesure à cinq temps n'est qu'une bizarrerie sans objet. C'est pour cela que le morceau de Boïeldieu que j'ai cité, a toujours produit un effet peu satisfaisant; car ce n'est évidemment qu'un rhythme ternaire altéré sans motif, comme je le démontre ici :



Auber a fait de ce morceau une critique aussi juste que spirituelle, en disant que c'est *un trois temps en négligé.*

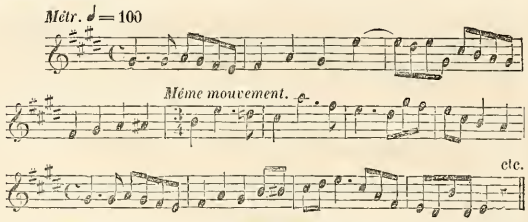
Le rhythme à cinq temps se régularise à notre oreille par la continuation, surtout si toutes ses notes sont égales. Dans un mouvement rapide ainsi continué, on finit par s'accoutumer à la marche d'un tel rhythme; l'imperfection ou la surabondance de temps s'efface par degrés, et l'impression de l'originalité seule demeure. Voyez-en un exemple ci-contre, marqué A.

Ce même rhythme de cinq temps peut se trouver dans les mesures binaires à temps ternaires, particulièrement dans les mouvements lents ou modérés. Si le caractère de la musique a quelque chose de vague, de rêveur, le rhythme, par lui-même étrange, indéterminé, ajoutera, par son allure difficile à saisir au premier abord, un certain charme au caractère de la mélodie et de l'harmonie. J'ai essayé de donner un spécimen de ce genre de musique dans l'exemple B qu'on trouvera ici près. Ce genre de mesure ne peut être indiqué que par 15/8.

Il ne faut pas se le dissimuler, le rhythme à cinq temps ne peut être que l'exception, l'épisode, car il est une perturbation du sentiment naturel à l'homme. Cependant, traité avec talent et avec circonspection, il prend sa place parmi les moyens de variété à introduire dans le système rhythmique de la musique future.

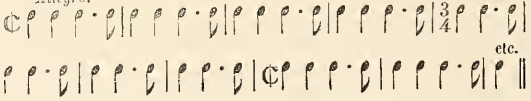
Il est une autre source de variété bien plus riche, dans les combinaisons des mesures régulières des divers systèmes binaires et ternaires à temps binaires et ternaires : on peut considérer celle-là comme inépuisable. Une composition conçue dans une alternative de mesures binaires et ternaires suivant de certaines proportions observées dans la contexture des phrases, n'aurait pas l'inconvénient de contrarier notre sentiment de la mesure; elle pourrait avoir la symétrie rhythmique, qui résulte du retour fréquent et régulier d'une combinaison quelconque du nombre, mais elle éviterait la monotonie de l'uniformité. Plusieurs modes de combinaisons de ce genre peuvent se présenter à l'imagination des compositeurs, car le thème commencera par la mesure binaire ou par la ternaire à temps binaires ou à temps ternaires. La succession des mesures différentes pourra se faire ou après que la phrase initiale sera terminée, ou pendant la continuation de cette même phrase. Les alternatives de mesures différentes seront ou régulières ou irrégulières : dans le premier cas, les mesures binaires et ternaires se succéderont de deux en deux, de trois en trois, de quatre en quatre, ou par des périodes plus longues. De cette régularité de retour naîtra un nouveau genre de rhythme qui sera saisi par l'intelligence musicale et qui aura son charme particulier. A l'égard des successions irrégulières, elles pourront donner à la musique le caractère de l'originalité, mais l'abus de leur emploi ferait naître inévitablement la fatigue, comme tout ce qui manque de naturel.

Pour donner des exemples de quelques-unes des combinaisons de rhythmes à changement de mesure, supposons d'abord une phrase ainsi construite :



La première impression du changement de mesure, étant inattendue, causerait de l'étonnement; mais le retour alternatif et régulier des systèmes différents de mesures, bientôt saisi par le sens musical, déterminerait un rhythme véritable dont le sentiment s'emparerait, et dans lequel il trouverait le caractère de la beauté, si le génie de l'artiste avait su l'y mettre; car le beau ne réside pas nécessairement dans certaines formes invariables : il est partout où la proportion peut s'établir et régulariser l'inconnu.

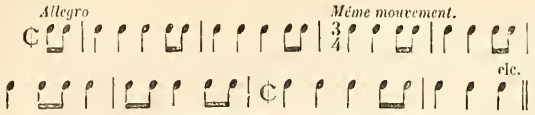
Dans les mouvements rapides, le changement de mesure est plus sensible que dans les mouvements lents. Par exemple, il y aurait beaucoup d'effet dans une conception rhythmique de mesures différentes, si, le mouvement du métronome étant ♩ — 132, la phrase était caractérisée de cette manière :



Si la phrase se développe dans la mesure primitive avant qu'une autre mesure lui succède, l'intérêt rhythmique pourra s'accroître en resserrant par degrés les changements de rhythmes. Pour éclaircir cette proposition, supposons que l'idée du compositeur s'est d'abord établie dans une seule mesure, et que la perturbation du rhythme ne s'est produite qu'après cette première période de l'ouvrage; supposons, enfin, que les changements de mesure ne se soient ensuite fait entendre que de loin en loin; par exemple, de huit en huit mesures. Eh bien, vers la seconde partie, et lorsque le sentiment a saisi toute la pensée, si les changements de mesures et de rhythme se serrent d'abord de quatre en quatre, puis de deux en deux, il en résultera un effet très original et un caractère d'animation irrésistible. J'en ai fait des essais qui ont surpassé mon attente. Leur développement assez étendu ne me permet pas de leur donner place ici; mais on les trouvera dans mon *Traité du rhythme et de la mélodie.*

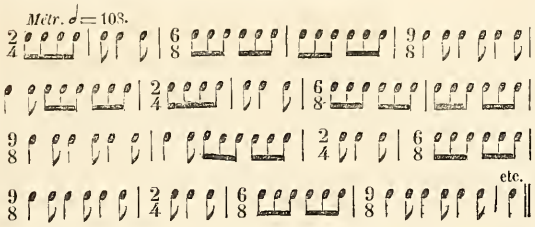
Cet effet de progrès d'animation par le changement de mesure se peut faire sentir tout d'abord dans le passage de la mesure binaire à

la mesure ternaire, par certains rhythmes caractérisés. En voici un exemple :



De tels effets sont surtout singulièrement heureux dans la musique instrumentale.

On conçoit aisément la possibilité de mêler plusieurs systèmes dans des combinaisons de cette nature. Ainsi, l'on commencera aussi bien par la mesure à trois temps que par la mesure à deux ou à quatre ; on y pourra faire intervenir le six-huit, le neuf-huit ou le douze-huit, et tout cela pourra prendre une forme rhythmique régulière, soit de deux en deux mesures, soit de trois en trois, de quatre en quatre ou par des périodes plus longues. Une immense quantité de combinaisons différentes est possible dans ce nouveau système de rhythme, sans sortir du domaine de la régularité. Supposons-en un exemple qui pourra donner la clef de tous les autres; soit donc celui-ci :



On voit que dans cette combinaison de trois mesures différentes, la régularité du rhythme est bien établie par le retour symétrique des mêmes valeurs de temps dans des proportions données. Ne perdons pas de vue cette condition, sans laquelle le rhythme n'existe pas. Le rhythme, c'est la régularité établie jusque dans le désordre, même par la continuité du retour des mêmes combinaisons dans un certain temps déterminé. Si cette régularité ne s'établit pas au milieu des éléments les plus compliqués, il n'y a plus de rhythme véritable.

Au moment où j'écris ces mots, je reçois de mon ami, M. Ferdinand Hiller, une lettre toute bienveillante et flatteuse, concernant le travail que je publie en ce moment. M. Hiller m'apprend qu'il a écrit des morceaux de piano dans lesquels il a fait un essai du mélange de mesures paires et impaires, qui, dit-il, se trouvent par ci, par là, dans les œuvres des grands maîtres, mais toujours accidentellement. Il ajoute, avec beaucoup de modestie, qu'il ignore s'il a réussi dans son entreprise, parce que les avis sont partagés, comme il en est toujours de toute chose nouvelle. Quelques artistes, dit M. Hiller, trouvent cela magnifique ; d'autres prétendent que cela est impossible. Enfin il ajoute que l'étude en 3/4 et 6/8 (n° 3 du recueil) est la seule dont tout le monde soit satisfait. Je ne connaissais pas l'ouvrage de M. Hiller; mais il a bien voulu en joindre un exemplaire à sa lettre amicale, et je l'ai parcouru avec un très-vif intérêt. Cet ouvrage a pour titre : *Rhythmische studien für das Piano-forte* (Etudes rhythmiques pour le piano forte). Il forme l'œuvre 52e de l'auteur et a été publié à Leipsick, chez Frédéric Hofmeister. Je prie M. Hiller d'excuser si je ne réponds immédiatement à sa lettre, désirant lui donner sur son ouvrage mon opinion d'une manière analytique et développée; mais, connaissant son amour sincère pour l'art, je crois pouvoir lui expliquer ici en quelques mots la cause du peu de penchant que montrent certains artistes pour une partie de ses études dites rhythmiques, et sur le bon effet que produit la troisième sur tout le monde.

L'explication se trouve dans ce que je viens de dire concernant la nécessité de la symétrie dans le mélange des éléments rhythmiques les plus compliqués; car, ainsi que je l'ai dit, là où cette symétrie manque, le rhythme s'anéantit. Or, telle est la cause de l'impression pénible qu'ont pu éprouver certains artistes à l'audition de la plupart des études de M. Hiller, malgré leur mérite incontestable de pensée : dans le plus grand nombre, la régularité est bannie du mélange des mesures diverses, et dans la troisième, qui plaît généralement, elle existe. Citons-en quelques-unes et analysons-les. La première est composée dans les mesures à quatre et à cinq temps. D'abord on y voit une certaine symétrie, la première mesure étant à quatre temps, la seconde à cinq, la troisième à quatre, la quatrième à cinq ; mais on trouve ensuite deux mesures à quatre temps, puis une à cinq, puis trois à quatre, et ainsi du reste. La seconde étude est écrite dans les mesures à 2/4 et à 3/4. Les six premières mesures sont alternativement dans ces deux divisions du temps musical ; mais ensuite on trouve trois mesures à 2/4, puis une mesure ternaire, puis une mesure à 2/4, puis une ternaire, puis trois à deux temps, et enfin, plus loin, sept mesures à deux temps suivies d'une à trois. Evidemment il n'y a pas de rhythme possible avec de telles combinaisons. Mais le numéro 3 offre la régularité qui manque aux autres. Elle est écrite alternativement à 6/8 et à 3/4. Le thème s'établit parfaitement dans cette alternative, et la symétrie n'est rompue que par la mesure de cadence des phrases, ce qui est parfaitement régulier. M. Hiller me paraît ne s'être trompé que dans le choix du titre de son ouvrage ; il aurait fallu l'appeler *Etudes antirhythmiques* ; car son but est évidemment de s'affranchir de l'obligation de symétrie dans le nombre, de faire fonctionner sa pensée dans une liberté absolue, et de ne connaître d'autres règles que celles de la fantaisie. M. Hiller et moi marchons dans des directions opposées. Je me propose d'étendre le domaine du rhythme, et son but est d'en sortir. Il me paraît nécessaire de bien établir ici l'état de la question, afin d'éviter les égarements où elle pourrait nous entraîner.

Il en est du rhythme comme de l'harmonie ; celle-ci s'anéantit lorsque les rapports de tonalité ou de modulation ne sont plus saisissables par l'intelligence dans la contexture ou dans la succession des accords; et le rhythme disparaît lorsque les rapports de nombres s'évanouissent dans la division du temps. Or, ces rapports ne sont saisissables que par la symétrie. Multiplier les points de contact par lesquels la symétrie peut être sentie et conçue, c'est enrichir l'art dans ses moyens d'effet et d'impression ; et conséquemment les rendre plus rares, c'est le priver d'une partie de sa puissance d'action, en croyant le rendre plus libre et plus audacieux. Ne nous y trompons pas : il s'agit ici de la question vitale de la mélodie ; or, la mélodie est le *sine quâ non* de la musique. Dans la troisième partie de mon traité de l'harmonie, où se trouve un développement très-étendu des voies de modulation, j'ai partout établi que les transitions les plus hardies ont toujours un point de contact entre le ton quitté et le ton nouveau ; ce point de contact n'est autre chose que le rapport tonal. Aujourd'hui j'établis d'une manière inattaquable dans mon *Traité du rhythme et de la mélodie* que, quelles que soient d'ailleurs la nouveauté et l'élégance de la forme mélodique d'une œuvre musicale, ces qualités ne peuvent produire leur effet et se caractériser que par la symétrie du nombre dans le rhythme, mais qu'on peut multiplier beaucoup plus qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour les rapports ou les points de contact par lesquels le rhythme se fait sentir et se conçoit. Tel est l'état véritable de la question rhythmique ; c'est le méconnaître que de chercher la transformation de l'art dans l'affranchissement d'une condition qui nous est imposée par notre organisation même.

Mais, dira M. Hiller, si des artistes ont repoussé comme impossibles mes innovations rhythmiques, d'autres se sont passionnés pour elles : qui décidera entre eux? La réponse à cette question est facile, et je vais la faire. Il est, comme tout le monde sait, des esprits timides et routiniers qui s'effraient de toute nouveauté et la rejettent par la force de l'habitude. La science et la civilisation, dont le progrès est la marche naturelle, rencontrent à chaque instant cet obstacle en leur chemin. L'art, qui ne progresse pas, parce que le beau est absolu, mais qui se transforme, parce qu'il est infini, n'est pas mieux compris par ces

esprits bornés, dont le préjugé habituel consiste à considérer ce qu'ils connaissent comme la borne du possible. Mais en face de cette portion de l'espèce humaine, il en est une autre composée d'esprits inquiets et aventureux qui rêvent le progrès là où il ne peut être, pour qui la règle est une gêne, et qui se jettent volontiers dans l'inconnu, déterminés qu'ils sont par la haine de ce qui est, et par l'espoir d'un changement ou d'une amélioration. Depuis un certain nombre d'années, cet esprit a fait invasion dans l'art en général, et dans la musique en particulier. Faire autrement semble être le but unique de quelques artistes, et ce but, ils s'efforcent de l'atteindre à tout prix. Se considérant comme des rénovateurs de l'art, parce qu'ils le démolissent pièce à pièce et heurtent de front les lois de la tonalité, de l'affinité harmonique et du rhythme, ils sont encouragés dans ces erreurs par des esprits de même trempe. Mais c'est en vain qu'on essaie de changer ce qui a sa base dans l'organisation humaine : de la loi tonale dérivent nécessairement les affinités harmoniques et mélodiques, et de la cadence instinctive de nos mouvements résulte la nécessité de symétrie de nombres et le rhythme. On ne peut toucher à ces choses sans que la musique s'écroule. En réalité, le beau, le grand et le neuf ne peuvent être créés que par l'action réciproque du sentiment et de l'imagination; jamais on ne les verra sortir d'une détermination systématique. Ces déterminations peuvent bien causer de l'étonnement et fixer un moment l'attention; elles peuvent même avoir des partisans qui s'évertuent à en assurer le succès; mais les hommes éclairés par le goût et par la raison, convaincus que ce qui est en opposition avec notre organisation n'est pas l'art véritable, repoussent les nouveautés qui ne sont pas sympathiques à la nature humaine, et sont dans le vrai quand ils déclarent qu'elles sont impossibles. Ceux-là ne doivent pas être confondus avec les défenseurs de la routine.

Au résumé, dans la diversité d'opinions concernant l'essai tenté par M. Hiller, ce sont ceux qui n'admettent pas comme possible l'absence de symétrie rhythmique dans la musique qui jugent sainement; les autres ne s'y complaisent que par cette maladie de l'esprit qui caractérise notre époque. Aux résistances de leur propre sentiment, ils opposent leurs désirs de changement; mais il ne leur est pas donné de faire vivre ce que ce sentiment condamne.

FÉTIS père.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

GALATHÉE. — Début de M. Faure.

Galathée est toujours et plus que jamais la pièce des métamorphoses. Une statue s'y changeait en femme et la femme redevenait statue. Voici maintenant que Pygmalion lui-même a changé de sexe : joué par une femme d'abord, il a aujourd'hui un homme pour interprète; il revient à sa première destination. Ecrit pour Battaille (ou basse-taille, si mieux vous aimez), il échut à Mlle Wertheimber par une de ces combinaisons hardies que justifie le succès. Mlle Wertheimber fit un vrai tour de force en se chargeant d'un tel personnage ; elle sut y mettre une certaine virilité de voix et de talent, à défaut de celle de la figure et de la tournure, et ce qui lui manquait sous ce double rapport expliquait assez bien la préférence que la sensuelle Galathée donnait à l'esclave Ganymède sur son maître Pygmalion.

Aujourd'hui ce n'est plus cela; nous rentrons dans la nature et la vérité. Pygmalion est un beau jeune homme ; il a tout ce qu'il faut pour plaire, sauf la poésie, la rêverie, l'enthousiasme, que Galathée lui trouve de trop, ce qui fait qu'elle continue de préférer l'esclave, qui est bien paresseux pourtant. Faure, qui succède à Mlle Wertheimber, élève du Conservatoire comme elle, lauréat comme elle et lauréat de cette année, ne compte pas plus de vingt-deux ans. Il possède une belle et bonne voix, qu'il conduit avec art, avec goût; il est excellent musicien, bien fait de sa personne, comédien autant qu'on peut l'être à son âge et à son début. Il a donc réussi autant que possible : il a été applaudi, rappelé. Ses amis n'ont plus qu'une chose à lui souhaiter, c'est de rester ce qu'il est, c'est-à-dire modeste, et de ne pas se croire un grand homme parce qu'il a bien joué et bien chanté un rôle d'opéra.

Faure est la meilleure réponse que le Conservatoire puisse faire aux critiques acerbes qui, cette année, ont trouvé qu'il dégénérait, parce que, suivant eux, les concours de chant et de déclamation lyrique n'ont pas été aussi forts que ceux des années précédentes. Quand le fait serait vrai, qu'en conclure? Le Conservatoire est-il forcé de produire annuellement la même quantité de ténors, de barytons, de basses-tailles, de soprani ou contr'alti *première qualité*? Et la nature donc! Trouvez moyen de la contraindre à fournir ainsi annuellement la même quantité de *matières premières*! On ne fait pas des voix comme on fait des articles : les voix sont encore plus rares que l'esprit.

Mme Ugalde est toujours entraînante de verve et d'audace dans le rôle de Galathée ; Sainte-Foy, très-plaisant dans celui de Midas. Delaunay s'acquitte fort bien aussi de celui de Ganymède.

R.

SOLENNITÉ A SAINT-EUSTACHE

A LA MÉMOIRE DE M. LE BARON DE TRÉMONT.

Requiem de Berlioz.

M. le baron de Trémont, dont l'art musical déplore la perte, a consacré toute sa fortune à des fondations utiles aux artistes. L'Association des musiciens, qui s'était acquis toutes les sympathies du donataire et par les bienfaits qu'elle répand sur les artistes et par les services qu'elle rend à l'art, avait été noblement mentionnée dans le testament de M. de Trémont : aussi a-t-elle voulu reconnaître la munificence de ce généreux protecteur en consacrant à sa mémoire une de ces solennités qui exigent des ressources extraordinaires qu'elle seule peut réunir. Vendredi dernier, son Comité avait organisé dans l'église Saint-Eustache l'exécution du *Requiem* de Berlioz. Je commencerai d'abord par féliciter le Comité de ce choix ; car aujourd'hui, parmi certains artistes, il semble exister ce mot d'ordre, de ne se déranger que pour Haydn, Mozart, ou tout autre compositeur du siècle passé. Or, l'Association a voulu prouver que le respect pour les anciens auteurs peut parfaitement s'allier avec la sympathie pour les compositeurs vivants. Je féliciterai ensuite les dames patronesses pour leur zèle, les artistes pour leur exactitude à se rendre à l'appel du Comité, et l'auditoire pour son empressement à venir entendre l'œuvre d'un compositeur qui, il faut le dire, n'a pas encore conquis la popularité.

Avouons-le, certaines parties de l'exécution ont encore été défectueuses; cependant, à mesure que l'instruction musicale se perfectionne chez les artistes, à mesure que certaines parties obscures de l'art deviennent pour eux lumineuses, l'exécution des ouvrages de Berlioz est rendue plus facile, et si les artistes pouvaient y consacrer autant de temps qu'ils y consacrent de zèle, ces terribles difficultés dont on fait tant de bruit seraient à la fin vaincues. Peut-être, il en adviendrait d'elles comme de l'*ut* si souvent cité des violons de Rameau. Quoi qu'il en soit, l'exécution a été généralement bonne, précise et transparente, c'est-à-dire qu'un grand nombre de détails ont été révélés à l'auditoire, qui avaient complétement échappé à de précédentes exécutions ; elle n'a péché que par le style, auquel les exécutants ne pourront prétendre que lorsque leur pensée ne sera plus préoccupée du travail de leur vue ou de leurs doigts. Roger a chanté le *Sanctus* avec beaucoup d'onction, de douceur, d'égalité dans la voix. Sans aucune prétention de chanteur, il s'est acquitté de sa tâche en artiste. Les chœurs étaient dirigés par MM. Batiste, Laty et Tariot. L'illustre directeur du Conservatoire, qui porte un intérêt réel à l'Association, et qui, d'ailleurs, a été heureux de contribuer à cette solennelle manifestation d'une des plus grandes œuvres que l'esprit humain ait enfantées,

avait donné l'ordre aux élèves du Conservatoire de se mêler au chœur déjà très-nombreux, et où l'on remarquait les premiers chanteurs de nos théâtres lyriques : Levasseur, Ferdinand Prévot, Merly, Couderc, Jourdan, Sainte-Foy, Bussine, Mmes Decroix, Sainte-Foy, Meillet, Félix, Révilly, Dobré, etc. Dans l'orchestre, l'on remarquait également nos premiers professeurs, se contentant du rôle le plus modeste, du moment qu'ils pouvaient être utiles. En résumé, Berlioz a dû être fier du concours de tant d'intelligences dévouées. L'Association, de son côté, a dû s'applaudir, car les auditeurs étaient très-nombreux et le produit de la quête a été considérable. Voici pour elle de nouvelles ressources à consacrer au talent et au malheur. Ce sont là ses conquêtes et ses succès.

Je quitte mon rôle de narrateur fidèle et je prends celui de critique.

La nature même des compositions de Berlioz, les ressources qu'elles exigent, l'armée musicale qu'elles sont obligées de lever, en rendent l'exécution plus rare, si rare même que pour le public qui n'a pas la faculté de recourir à la lecture de la partition, cette exécution *fixée*, il perd tout souvenir de l'ouvrage entre une exécution et l'autre. Cependant tel est le caractère des belles œuvres qu'elles forcent l'estime bien avant la popularité ; tandis qu'au milieu du plaisir que font éprouver au public certaines œuvres médiocres, il sent qu'il leur manque quelque chose de réel, de vital. C'est la conscience qui en définitive dit toujours son mot.

Des facilités que les œuvres vulgaires, dramatiques ou autres, ont à se produire, et des difficultés, des impossibilités, pourrait-on dire, que rencontrent les grandes œuvres, doivent naître deux systèmes d'appréciation pour le critique. Pour les œuvres que le public a l'occasion d'entendre tous les jours au théâtre, au concert, au salon, œuvres où ses goûts, ses instincts sont flattés, au détriment souvent du vrai et du beau, le critique n'est qu'un greffier ; il n'a d'autre mission que de recueillir les suffrages et de constater l'opinion ; la changer, la modifier, même, serait une tâche impossible. Pour les œuvres qui appartiennent plus réellement au domaine de l'art, la mission du critique devient plus sérieuse et plus noble, il interroge la pensée du compositeur, la pénètre, la dévoile ; il est le trait d'union qui joint le compositeur au public ; c'est à lui de ne pas laisser l'attention s'éparpiller sur mille détails qu'elle embrassera plus tard, mais de la concentrer sur les véritables beautés ; c'est, dans la limite de mes forces, la tâche que je me suis imposée à propos du *Requiem* de Berlioz

Qu'on en soit le partisan ou l'adversaire, l'on ne peut nier que le *Requiem* de Berlioz ne marque un jalon nouveau dans le champ de l'art musical. Loin de moi l'idée de nier l'incomparable mérite des *Requiem* de Mozart et de Cherubini, mais enfin ces maîtres n'ont pas eu la pensée d'introduire d'une manière manifeste le drame au sein de l'art religieux. En elle-même cette introduction est-elle un bien, est-elle un mal? Je n'examinerai pas aujourd'hui cette question ; je veux seulement constater que Berlioz a été plus loin, sinon plus haut que ses devanciers. Pour cela, et avec de très-rapides commentaires, je citerai seulement les noms des auteurs célèbres qui ont traité ce grand sujet de la messe des morts.

Envisageons d'abord en quelques mots le sujet. Le *Requiem* est le plus grand, le plus saisissant, le plus *humain* de tous les drames religieux, celui où l'expression des sentiments mystiques a la moindre part. On n'y rencontre pas certaines formules appartenant au dogme qui règnent dans le *Credo*, dont la traduction est presque impossible pour le musicien, et qui par cela même sont devenues un thème vague sur lequel ils ont dépensé au hasard leur science et leurs inspirations. Dans le *Requiem* tout est précis. C'est le dernier jour dans tout ce qu'il a de terreurs pour le coupable, de délices pour l'élu du Seigneur ; c'est le gémissement, la prière, élevant leur voix au-dessus du bruit formidable qui accompagne les convulsions du globe à l'agonie. C'est un sujet qu'il ne devrait pas être permis d'aborder si l'on ne sent en soi un peu de cette force qui débordait de la plume de Dante ou du pinceau de Michel-Ange.

Les anciens compositeurs, il faut le dire, les Italiens surtout, étaient rarement effrayés par la grandeur de leur sujet. L'un des premiers qui aient mis en musique la messe des morts est Scarlatti, dont les artistes admirent encore la belle musique de chambre. J'ai lu avec attention le *Requiem* qui est composé pour quatre voix et orgue ; il est entièrement écrit dans le style *a capella*, sans aucun changement de rhythme ou de mesure ; c'est à peine si dans quelques passages, dans quelques dissonances un peu accusées, l'intelligence peut deviner une apparence d'intention dramatique. Pour cela il faut le microscope du savant qui saisit ce qui reste inaperçu du vulgaire. Plusieurs auteurs du temps de Scarlatti ont également écrit des *Requiem*, mais dans une tonalité vraiment barbare, et sans que l'on puisse soupçonner si leur intention était ou non de traduire en musique les sentiments exprimés par le texte sacré.

Je rends pleine et entière justice aux compositeurs italiens du XVIIIe siècle ; je leur accorde le charme, la grâce, la variété même, mérite qui, chez eux, est plus difficile à distinguer tout d'abord, mais c'est à la condition qu'ils restreindront leur inspiration dans une sphère modeste. Comme véritable type de la musique italienne à cette époque, on peut signaler pour l'église l'admirable *Miserere* de Léo, le plus grand nombre des versets du *Stabat* de Pergolèse ; — pour le concert (les deux styles souvent se confondent), les madrigaux de l'abbé Clari, la cantate d'*Orfeo* de Pergolèse, etc. Le charme et la grâce sont l'élément de cette école sensualiste jusque dans l'expression de la plus intime douleur ; mais comme l'entente des effets de l'orchestre était à peu près étrangère à ces maîtres, qu'ils ne pratiquaient jamais ces combinaisons harmoniques et rhythmiques qui relèvent l'énergie des voix, du moment que la douceur, la grâce mélancolique, disparaissent du sujet pour faire place à la grandeur et à la force, leur style devient mesquin, presque ridicule. Ils se sentaient mal à l'aise au milieu de leur sujet, et alors ils avaient recours aux fugues, leur dernier refuge. Ces fugues fort longues, obligatoires dans les morceaux d'une certaine étendue, occupaient des places désignées, telles que la fin du *Kyrie*, du *Credo*, du *Gloria*, etc. Il arriva, en conséquence, que tandis qu'un développement assez court était accordé aux principales scènes du drame religieux, au *Passus*, au *Sepultus* du *Credo*, au *Mors stupebit* de la messe des morts, une étendue bien plus grande était donnée à ces paroles moins essentielles : *In gloria Dei Patris, quàm olim Abrahæ*, etc., etc. Ce manque d'équilibre dans la distribution de l'édifice musical semble d'autant plus choquant, que les côtés suaves du drame sont souvent rendus avec bonheur. Dans leur *Requiem*, ni Durante, ni Jomelli, ni Cimarosa, ni Pergolèse, ni Cherubini, ni Mozart lui-même, n'ont évité ce défaut. Ces deux derniers maîtres, il est vrai, le rachètent par de sublimes beautés. Chez Mozart, le *Recordare*, le *Lacrymosa*, le *Confutatis*, d'où s'exhale cette sublime prière : *Voca me cum benedictis*, l'*Oro supplex*, avec ses modulations exquises, portent ce caractère de divine grâce qui caractérise les œuvres du grand maître. On sait d'ailleurs que plusieurs parties de cet immortel ouvrage n'ont pas été écrites par Mozart ; la mort le surprit avant qu'il eût eu le temps de mettre la dernière main à son *Requiem*. C'est Sussmayer qui acheva le *Lacrymosa*. Le *Sanctus* et le *Benedictus* sont de lui : il a été le Jules Romain du Raphaël de l'art musical. Ce que je dis n'attaque en rien le mérite de l'œuvre ; mais si Mozart n'eût été pressé par la main de la mort, il eût probablement donné de plus grands développements à sa pensée. Je saisis cette occasion de rendre justice à Sussmayer, compositeur de la plus belle espérance, mort à trente-cinq ans. La biographie de M. Mozart, si remarquable d'ailleurs, de M. Oulibicheff, incline à persuader que Sussmayer n'a eu d'autre mission que de mettre en ordre les pensées éparses de Mozart. Je crois qu'il s'est trompé : Sussmayer avait un beau génie qui fut méconnu, et l'admiration pour un grand homme ne doit pas rendre injuste pour ceux qui ont pu quelquefois lutter d'inspiration avec lui.

Le *Kyrie*, le *Graduel*, le *Pie Jesu* de Cherubini respirent peut-être un sentiment plus intime, plus détaché du monde, plus divin encore que les mélodies de Mozart. J'oserai dire que la prière de Mozart semble plus inquiète, plus troublée que celle de Cherubini ; celle-ci respire déjà

la félicité des élus. Je ne parle que de ces trois morceaux, car en somme, le style de l'école reparaît toujours, elle est l'âme du talent de Cherubini. Il lui valut, il y a trente ans, la plus grande renommée musicale qui, avant Rossini, ait accueilli en France un compositeur étranger; elle lui vaut maintenant une indifférence assurément immérité. En écrivant son *Pie Jesu*, Cherubini ne se doutait pas qu'il écrivait pour la postérité, et que la grande fugue qui termine la prose n'aurait pour elle que l'admiration des doctes en matière de contrepoint. A la mort de Cherubini, son *Requiem* fut exécuté à la Société des concerts; et ici je crois ne traduire que les impressions du public.

Le *Requiem* de Jomelli est écrit avec grâce, mais faiblesse, le *Tuba mirum*, le *Confutatis*, sont absolument manqués; l'orchestre continue sa marche paisible sans paraître s'inquiéter du changement terrible qui vient de s'accomplir dans le texte; le *Quantus tremor* est un solo de ténor d'une nuance douce et presque tendre; le *Salva me*, en revanche, est plein d'une émotion vraie et sentie. Les fautes de goût sont encore plus sensibles dans le *Requiem* de Pergolèse; il a moins de grâce mélodique que celui de Jomelli, sans atteindre plus haut. On ne conçoit pas les roulades dont il charge ces mots : *Spargens sonum*. Certes, s'il y a un passage dans le *Requiem* où la trompette soit à sa place, c'est bien évidemment celui-ci.

Est-ce par quelques groupes de doubles croches confiées aux soprani et aux ténors, que Pergolèse prétendait traduire l'effet d'une pareille scène? Chose remarquable, Durante, le plus ancien des grands compositeurs après Scarlatti qui nous aient laissé un *Requiem*, dans maints endroits s'est plus rapproché de la vérité que ses successeurs. Le début de l'ouvrage dans les voix est fort beau, à l'exception du dessin des premiers violons, qui n'a pas l'allure majestueuse que comporte le sujet. L'*Ingemisco tanquàm reus*, le *Confutatis*, le *Voca me*, ont la couleur nécessitée par le sujet; enfin, le *Quam olim* ne porte pas de fugue. A l'époque de Durante, il existait encore à cet égard une sorte de liberté qui dut bientôt disparaître. Ses successeurs arrondirent et ornèrent les contours du chant, mais en même temps ils s'enfermèrent dans une forme plus arrêtée, plus inexorable. Il semble, à cette époque, que l'art musical ne fait quelques progrès qu'à la condition de les payer par quelque perte.

Les *Requiem* de Vogler, de Michel Haydn, renferment des parties estimables, mais qui ne les élèvent pas au-dessus du médiocre. Il me restera, dans un prochain article, à analyser l'œuvre de Berlioz en la comparant à celles de ses devanciers, lorsqu'il pourra en jaillir quelque lumière pour l'intérêt de l'art musical.

LÉON KREUTZER.

ASSEMBLÉE DES CINQ ASSOCIATIONS.

Les membres des cinq associations des gens de lettres, des artistes musiciens, des peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs et architectes, des artistes dramatiques, des inventeurs et artistes industriels, se sont réunis lundi dernier dans la salle du bazar Bonne-Nouvelle pour entendre la lecture du testament de M. le baron de Trémont. La séance était présidée par M. le baron Taylor, et l'on remarquait au bureau MM. Meyerbeer, Berlioz, Ambroise Thomas, Panseron, Georges Bousquet, etc. M. Samson a donné lecture du testament. M. le baron Taylor a annoncé qu'une lettre avait été adressée par l'Association des artistes musiciens à NN. SS. les archevêques et évêques de France pour obtenir qu'une messe en musique fût dite pour le repos de l'âme de M. le baron de Trémont. Cette lettre est ainsi conçue :

« Monseigneur,

» Monsieur le baron de Trémont, ami des lettres et des arts, et protecteur des hommes honnêtes et pauvres voués aux travaux de l'intelligence, vient de décéder. Il a fait de sa fortune le plus magnifique emploi en la distribuant par un testament en œuvres de bienfaisance et de prévoyance pour encourager l'étude et la pratique des sciences, des lettres et des arts. Cette fortune se montait à 18,000 fr. de rente. Il a laissé particulièrement à nos sociétés 1,650 fr. de rente, et fondé plusieurs prix en faveur des musiciens et des peintres. Nous avons obtenu de Mgr l'archevêque de Paris et de M. le curé de Saint-Eustache la permission de faire dire une messe des morts en son honneur, et de la faire exécuter et chanter par les artistes des différents orchestres et par les chanteurs qui font partie de nos sociétés. Auriez-vous l'extrême bonté, Monseigneur, de nous accorder de faire exécuter un *Requiem* dans votre cathédrale, afin que les artistes de votre diocèse puissent, comme nous l'avons fait, exprimer leur reconnaissance pour leur bienfaiteur et offrir à Dieu leurs actions de grâce pour le bienfait? Si vous voulez bien nous accorder notre demande, nous vous prions de permettre qu'une quête soit faite, pendant l'exécution de ce *Requiem*, en faveur de nos pauvres. Tout l'argent que nous recueillons est entièrement distribué en œuvres de charité aux vieillards, aux veuves, aux orphelins, aux infirmes et aux malades, enfin à tout ce qui souffre sur la terre dans tous les rangs; et souvent ceux qui ont possédé une grande fortune, l'artiste ou l'ouvrier qui sont tombés dans la misère, nous doivent des adoucissements à leur malheur et le repos pour la fin de leur carrière. Veuillez, Monseigneur, agréer l'expression de notre profond respect. »

Un membre de l'assemblée ayant demandé l'impression du testament, M. le baron Taylor a annoncé que la Société des gens de lettres s'était chargée de pourvoir à cette impression, et avait confié à l'un de ses membres, M. Julien Lemer, la mission d'écrire une notice sur la vie de M. le baron de Trémont.

M. le baron Taylor a ensuite apprécié dans une courte et éloquente allocution l'œuvre admirable du testateur et rappelé d'une façon heureuse les motifs qui ont fait choisir l'église Saint-Eustache pour l'exécution du *Requiem*. Cette église, en effet, par la plus singulière rencontre, semble représenter les cinq associations légataires qui se réunissent pour rendre hommage à leur bienfaiteur; elle contient les tombeaux de Colbert, le protecteur de l'industrie et du commerce et des génies littéraires du grand siècle; de Coysevox, sculpteur; du musicien Rameau; du grand poëte La Fontaine, et enfin d'un comédien, Scaramouche.

Il est encore entré dans quelques détails au sujet de cette église; ainsi il a fait remarquer que les chapelles sont ornées d'un grand nombre de blasons illustres; qu'on y voit les armes accordées par Louis XIV à la communauté des peintres et sculpteurs de l'Académie royale du Louvre, et que cette Académie avait choisi l'église Saint-Eustache pour le centre principal des réunions religieuses de ses membres; que, près des blasons de la communauté, se trouvent ceux des Séguier, de Philippeaux de la Vrillière, de Brûlart de Puysieux, de Lecoulteux et de Roulier, d'Hébert de Montmort, de Louis-Philippe d'Orléans, du cardinal de Richelieu, de Fouquet, du duc d'Epernon, de Charles de Valois de Bourbon, de Nogaret de Lavalette, de Choisy, de Montholon, de la duchesse d'Orléans mère, de la duchesse de Cossé-Brissac, de Nicolaï, d'Aubusson, de Penthièvre, et enfin de Fiesque et de Strozzi, les femmes qui avaient accompagné Catherine de Médicis en France.

Outre les tombes déjà signalées, M. le baron Taylor a rappelé encore que l'église Saint-Eustache renferme aussi les restes mortels de sept membres de l'Académie française, parmi lesquels on distingue le nom de Benserade, et il a terminé par cette image poétique : « Si la foi patriotique des Espagnols, a-t-il dit, laisse croire au peuple de cette grande terre de poésie et de religion qu'au moment où l'ennemi met le pied sur le territoire de Castille, les os du Cid tressaillent, nous devons croire, nous, dans l'exaltation de notre foi poétique, que les ossements de ces grands morts qui reposent sous les dalles de l'église s'agiteront en présence de nos prières, de cette brillante et religieuse manifestation de ce pieux et solennel hommage rendu à la mémoire d'un homme de bien par tout ce qui illustre les lettres et les arts en France. L'éclat de cette solennité prouvera enfin que, si rien n'égale la générosité de l'ami des lettres et des arts, rien ne dépasse la reconnaissance du poëte et de l'artiste. »

L'assemblée a applaudi avec enthousiasme son digne président, et s'est séparée en le remerciant avec effusion d'avoir si bien exprimé les sentiments de reconnaissance et d'admiration qui étaient dans le cœur de chacun.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 13 octobre.

Notre campagne musicale d'hiver est ouverte. A la vérité, les divers corps d'armée n'ont encore donné que sur quelques points; mais le plan de campagne est arrêté jusqu'au printemps prochain, où le rossignol nous ramènera la paix. Nos corps d'armée sont distribués ainsi qu'il suit :

1° *L'Opéra*. Nous avons d'abord le grand opéra au Théâtre-Royal, puis l'opéra italien, Frédéric-Wilhelmstadt et l'opéra comique (operett) au même théâtre.

2° *Musique d'église*, avec une demi-douzaine d'oratorios de gros calibre;

3° *Soirées de symphonie*, avec de brillants orchestres d'infanterie et de cavalerie;

4° *Musique de chambre*, avec de charmantes sonates, de jolis trios et quatuors en tirailleurs;

5° *Les Corps-francs des concerts* qui ne sont point encore organisés;

6° Enfin la *Landstarm* des orchestres de danse qui mettent en mouvement tout ce qui peut remuer bras et jambes. Bref, vous voyez que ce sera une véritable guerre nationale et une ardente mêlée musicale.

Quant à votre correspondant, il s'est proposée d'être un fidèle et pi-

quant historien de tous les faits et gestes dignes d'être remarqués. Il vient d'acquérir une rossinante sur laquelle il pourra suivre toutes les manœuvres et marches forcées, de sorte qu'il sera toujours à même de faire son rapport sur tout ce qui sera digne de figurer dans un bulletin. Il espère, modestement, être le Tacite musical, sinon du siècle, tout au moins de la saison de 1852 à 1853, et il croit que ses annales passeront à la postérité, tout aussi bien que celles que le farouche Romain a écrites en style lapidaire.

Les grandes batailles viendront plus tard; en attendant, tenons-nous-en aux affaires d'avant-postes qui viennent d'être engagées. A dater du 1er octobre, la troupe italienne a fait son entrée au théâtre Wilhelmstadt; elle a donné trois fois jusqu'à présent. La première tranchée a été ouverte avec *Lucrèce Borgia;* la démonstration était courageuse, on peut même dire éméraire; en effet, la veille, le Théâtre-Royal avait remporté une de ses plus belles victoires. Dans le rôle de Lucrèce, Mlle Wagner est comme Médée ou comme la tête de Méduse, à la fois belle et terrible. La Lucrèce de Wilhelmstadt est plus terrible que belle, et plutôt respectable par son âge qu'attrayante par la jeunesse : aussi son succès a-t-il été assez médiocre. Néanmoins la place a eu quelques moments d'hésitation et ellea été plusieurs fois sur le point de capituler. Après un jour de repos, le corps d'armée italien a risqué une seconde attaque : au lieu du drapeau de Venise et de Ferrare, il a arboré cette fois la bannière écossaise de Ravenswood. La signora Fodor, cette belle cantatrice, très-aimée du public, a ouvert la marche dans le rôle de Lucia; elle était suivie de son vaillant chevalier, Edgard (signor Brignoli), ténor, dont la voix monte jusqu'à l'*ut*. A ses côtés combattait son fidèle écuyer.

L'affaire a été heureuse, mais la victoire restait indécise. Alors l'impresario eut un rêve, comme jadis Constantin le Grand : il crut voir dans les nuages l'image de Don Pasquale, avec ces mots en légende : *Sub hoc signo vinces*; le rêve fut décisif. Le lendemain soir *Don Pasquale* apparut sur la scène; au bout de deux heures, il avait remporté une victoire complète. Le peuple salua les vainqueurs de ses bruyantes acclamations. Somme toute, la troupe italienne a fait grand plaisir dans l'opéra comique et y a été fort applaudie; dans l'opéra séria, elle n'a eu qu'un succès d'estime ou plutôt un demi-succès, mais elle attend de Londres la signora Fiorentini, une héroïne qui la conduira sans doute à des succès aussi éclatants dans le genre tragique.

Le 20 octobre prochain, nous célébrons un jubilé musical d'un nouveau genre. Une association de chant, fondée par l'organiste Hausmann, en 1816, et dirigée depuis sa mort par M. Jules Schneider, donne, pour la centième fois depuis sa fondation, un concert spirituel au profit des indigens. Cette association a fait gagner ainsi plus de 50,000 thalers aux pauvres; il est vrai que les chanteurs et les cantatrices ainsi que l'orchestre du Théâtre-Royal, lui sont venus en aide dans cette œuvre pieuse. On a choisi la *Création* de Haydn pour la solennité que nous annonçons.

H. RELLSTAB.

P. S. — Ce soir, la guerre éclate entre l'Autriche et la Prusse; mais ce sera une guerre toute pacifique; le simulacre d'un combat, non pas un combat. Dans le magnifique local de Kroll, M. Strauss, le directeur de la Société, donnera dans un double concert l'attrayant spectacle d'un duel musical. Plus de dix mille pieds trépignent d'impatience en attendant le moment de s'y rendre.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, la *Favorite*, suivie du premier acte de la *Péri*.

*** La représentation du *prophète*, donnée dimanche dernier, a été magnifique. Roger et Mme Tedesco se sont surpassés dans les rôles de Jean de Leyde et de Fidès.

*** Lundi, *Lucie de Lamermoor* et *Vertvert* composaient le spectacle. Mathieu, quoique enrhumé, chantait le rôle d'Edgard; Mlle Nau, celui de Lucie.

*** *Robert-le-Diable* avait attiré mercredi une affluence extraordinaire.

*** Vendredi le *Juif errant* a terminé dignement cette semaine laborieuse et productive.

*** La reprise de *Moïse* aura lieu probablement mercredi prochain. Cet ouvrage est monté avec autant de soin et de luxe que si c'était une pièce nouvelle. Les principaux rôles seront chantés par Gueymard, Obin, Morelli, Chapuis, Mmes Laborde, Poinsot et Duez, dont ce sera le début sur la première scène lyrique.

*** L'ouverture du Théâtre-Italien est annoncée pour le 15 du mois prochain. M. Corti, le nouveau directeur, a décidément engagé Sophie Cruvelli, au prix de soixante-dix mille francs pour la saison. Il a également engagé MM. Bettini, Belletti et Masset.

*** Nous recevons de M. Adolphe Adam la lettre suivante : « Une » faute d'impression, qui m'a échappé dans la correction des épreuves » de la *Poupée de Nuremberg*, fait attribuer au ténor le rôle de *Mill r*, créé » par M. Meillet, et écrit en clef de *fa*. Malgré l'évidence de cette erreur, » plusieurs lettres me sont adressées à ce sujet. Permettez-moi d'y répon- » dre collectivement dans votre journal, en déclarant que le rôle de » *Miller* appartient de droit au premier baryton. »

*** Mlle Ida Bertrand, l'excellente cantatrice, qui, dans la dernière saison, a obtenu de si beaux succès à Londres, est revenue à Paris.

*** Mocker vient de quitter Paris pour une longue tournée départementale et étrangère. Il visitera successivement Amiens, Mons, Bruxelles, Anvers, Gand, Lyon et autres villes.

*** L'anniversaire de la mort de Chopin tombant un dimanche, la messe consacrée à sa mémoire avait été remise au mardi 19 de ce mois et a été célébrée dans l'église de la Madeleine. Quelques-unes des sublimes mélodies du compositeur, sitôt ravi à son art, faisaient partie du service.

*** M. Debrucq, directeur du Conservatoire de Toulouse, a été nommé chevalier de la Légion d'honneur par le Prince-Président, à son passage en cette ville.

*** Nous publierons avec l'un de nos prochains numéros une mélodie de M. Gastinel, qui a dans ce moment un ouvrage en répétition à l'Opéra-Comique. Cette mélodie est d'un bon augure pour l'opéra, qui sera le début du jeune compositeur. La pièce est de MM. Bayard et d'Avrigny; les deux principaux rôles seront joués par Mlle Lefebvre et Jourdan; les autres par Mmes Félix, Talmon et M. Nathan.

*** L'assemblée générale annuelle de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, aura lieu mardi prochain, 26 du courant, à sept heures et demie du soir, dans les salons de M. Souffleto, rue Montmartre, 171. MM. les sociétaires sont instamment priés de ne point manquer à cette réunion.

*** Les artistes qui désirent faire partie des chœurs au Théâtre-Italien, peuvent s'adresser de midi à deux heures, à M. Lorini (10, rue Notre-Dame-de-Lorette). Le concours est ouvert jusqu'à la fin du mois.

*** Nous recommandons à nos lecteurs trois romances nouvelles qui viennent de paraître, et dont la musique est de M. Philippe Lamotte.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*, 15 octobre. — Aujourd'hui, anniversaire de la naissance du roi, Mme Amélie Beer, mère de l'illustre auteur de *Robert le Diable*, a offert un banquet à tous les invalides de l'armée qui se trouvent à Berlin. Ce repas était présidé par M. le pasteur Blanck, qui a prononcé un discours. Le prix annuel de peinture fondé par feu Michel Beer, frère cadet de Meyerbeer, en faveur de jeunes artistes israélites, a été décerné aujourd'hui par le sénat de l'Académie royale des Beaux-Arts de Berlin à M. David Simonsen, de Dresde, âgé de vingt-trois ans, élève de l'école royale de peinture de Dresde, et du célèbre Bendemann. L'ouvrage qui a valu à M. Simonsen cette haute distinction a pour sujet *Agar et son fils Ismaël dans le désert*. — Le même jour, 15 octobre, le Théâtre-Royal a représenté le *Camp de Silésie*, de Meyerbeer. Les riches et gracieuses mélodies de ce drame national ont produit leur effet accoutumé, et comme toujours, Mme Herrenbourg a été très-applaudie dans le rôle de Vielka.

*** *Munich*, 12 octobre. — Mlle Sophie Méquillet, de passage en cette ville, s'est fait entendre dimanche dernier dans le rôle de Fidès du *Prophète* avec un immense succès. Fort applaudie après l'air de la Bénédiction, le duo des deux femmes, elle a été rappelée après ce morceau et le final du 4e acte. Son grand air du 5e a été pour elle un véritable triomphe, ainsi que le duo avec le ténor, et, à la chute du rideau, Mlle Méquillet a encore été rappelée deux fois. Cette représentation, devant l'élite de notre cité, a été l'une des plus brillantes que nous ayons vues depuis longtemps. Chacun admirait la voix pure, étendue, sympathique, de Mlle Méquillet et son excellente prononciation allemande. Sa Majesté le roi Louis et les princesses qui assistaient à la représentation ont beaucoup applaudi.

*** *Vienne*. — Thalberg s'est fait entendre récemment dans une soirée musicale donnée par M. Horzalka On y a entendu une fantaisie de ce compositeur sur la 9e symphonie de Beethoven, pour trois pianos, et exécutée par l'auteur, Thalberg et Mlle Capponi, professeur au Conservatoire.

*** *Francfort* — Mercredi, 12 octobre, a eu lieu au théâtre de la ville la première représentation d'*Aurélia*, œuvre posthume de Conradin Kreutzer. Cette partition, quoique inférieure à *Une nuit à Grenade*, n'en doit pas moins être placée au nombre des bonnes productions lyriques. Les deux principaux rôles, Aurélia et Dobroslau, ont été parfaitement rendus par Mme Anschutz et Mme Beck.

*** *Leipzig* — Deux célébrités du jour, Mlle Treffz, et le pianiste J. Blumenthal, se trouvent en ce moment parmi nous.

*** *Munich*. — Le chanteur pensionné de la cour, M. Schimon, vient de mourir. Cet artiste estimable s'était d'abord consacré à la peinture; on lui doit un des portraits les plus ressemblants de Beethoven.

*** *Hanôvre*. — M. Marschner ne nous quittera pas; ses appointements ont été considérablement augmentés, mais toutes les dispositions prises par M. l'intendant du théâtre resteront en vigueur.

*** *Madrid*. — Le cercle philharmonique a ouvert sa nouvelle saison de concerts sous la direction habile et intelligente du célèbre maestro Espin y Guillen. *La Rosa*, mélodie du même maître, dédiée à la belle et distinguée dilettante, Mme Dolores de Ardoy, fait en ce moment le tour de tous

les salons aristocratiques. Il n'est pas de femme qui ne veuille chanter *La Norma*, pas de société où l'on ne parle de cette composition.

— M. Mecum, luthier à Cologne (Pr. Rh.), 10, Ursula-Strasse, possède un alto magnifique de Jos. Guarnerius. Cet instrument est, sans contredit, le plus beau chef-d'œuvre sorti des mains du célèbre maître. (Prix : 4,000 fr.)

— On demande, pour un magasin d'instruments de musique à Paris, une jeune dame ou une demoiselle sachant très bien toucher du piano et connaissant un peu la tenue des livres. — Répondre *franco*, poste restante, à Mme L. B. C.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE

A l'usage des organistes du culte catholique, adopté par et pour les Conservatoires de Paris et de Bruxelles, et publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Les deux premières années contiennent 222 pages de musique, grand format, avec les explications sur le doigté spécial de l'orgue, sur l'accompagnement du plain-chant et une école complète de la pédale. On les recevra *franco* à domicile au prix de 25 fr. 50. — Ecrire à M. Lemmens à Bruxelles, ou à M. A. Cavaillé-Coll fils, facteur d'orgues, rue de Larochefoucault, 66, à Paris, et a MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 103. (Affranchir)

Chez BRANDUS et Cie, Éditeurs,

RUE RICHELIEU, 103.

LES WILLIS PAR CHARLES JOHN

NOCTURNE-ETUDE pour le piano. — Op. 11. — Prix 7 fr. 50.

DEUX NOUVELLES COMPOSITIONS DE

LÉON PASCAL GERVILLE

Op. 8. CAVATINE ET ROMANCE, 6 fr. — Op. 9. *LA LOCOMOTIVE*, étude de véloicté, 6 fr.

Nouvelles publications musicales

ÉDITÉES PAR

J. BENACCI-PESCHIER,

7, rue Laffitte, à Paris.

LÉOPOLD DE MEYER.

Op. 72. L'Iris, galop de concert pour le piano 7 50
Op. 73. Fleurs d'Italie, pour le piano . . . . . 5 »
Op. 74. L'Espérance, nocturne élégant pour le piano . . . . . 6 »
Op. 75. Adieu, nocturne en *ré* b. pour le piano. . . . . 6 »
Op. 76. Airs styriens variés pour le piano . . . . . 9 »

ADOLPHE FUMAGALLI

Op. 86. Danse des Sylphes, d'après F. Godefroid, fantaisie pour le piano . . . . . 9 »
Op. 87. Nocturne élégant en *si*, fantaisie pour le piano . . . . . 6 »
Op. 88. Laura, polonaise brillante, fantaisie pour le piano 7 50
Op. 61 *bis*. Casta Diva (*Norma*), étude, main gauche. . . . . 6 »

FÉLIX GODEFROID.

La Mélancolie, étude pour harpe 7 50
Le Rêve, — 7 50
La Danse des Sylphes, — 7 50
Les mêmes pour piano seul. 7 50

RICHARD MULDER.

Les Chantres des bois, 6 morceaux caractéristiques, pour piano :
Op. 22. Nos 1. La Caille, chant du matin. . . . . 6 »
2. Le Coucou, pastorale . . . . . 6 »
3. La Fauvette, caprice de salon. . . . . 6 »
4. L'Oiseau-Mouche, impromptu-étude . . . . . 6 »
5. Le Sansonnet, thème original varié. . . . . 6 »
6. L'Oiseleur, impromptu-caprice. . . . . 6 »
Op. 12 *bis*. La Cascade, caprice-étude. . . . . 6 »
Op. 12. La Styrienne. . . . . 6 »
Op. 19. Cécilia, mazurka-caprice. . . . . 5 »
Op. 20. Le Retour, nocturne . . . . . 5 »

MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Op. 57. Six mélodies sans paroles. . . . . 6 »
Op. 61. Scherzo à 4 mains sur le *Rêve d'une nuit d'été*. . . . . 9 »
Op. 61 *bis*. Nocturne et Marche à 4 mains sur le *Rêve d'une nuit d'été*. 7 50

OSCAR PFEIFFER. Trois études caractéristiques pour le piano 9 »
F. LISZT. Élégie sur une mélodie de Soriano, pour le piano. . . . 7 50
A. JAEL. Op. 14. Fantaisie sur la Danse des Sylphes, de Godefroid, pour le piano. 7 50
F. FERRARIS. Op. 14. *Les Puritains*, pour le piano. . . . . 6 »
V. ALKAN. Impromptu, pour le piano. . . . . 5 »
CH. RHEIN. Nocturne pour le piano. . . . . 5 »
— Op. 50. Primavera, valse. . . . . 5 »
— Op. 51. Fantaisie sur *l'Elisire*. 7 50
CH. WIDOR. Op. 5. Scherzo brillant, pour le piano. 7 50
— Op. 6. Sérénade, pour le piano. 7 50
ED. VIÉNOT. Op. 5. Fantasia, grande valse de concert. . . . . 5 »
— Op. 6. Gelsomina, grande valse de concert. . . . . 6 »
— Op. 8. Suléika, grande valse de concert. . . . . 6 »
— Lorenza, grande valse de concert. . . . . 6 »
MARC BURTY. Op. 8. Souvenir de Brixen, pour le piano. . . . 7 50
O. COMETTANT. Op. 60. Gasilda, petite fantaisie, pour le piano . 5 »
— La Vision, polka-mazurka, pour le piano. . . . . 5 »
J. FOUET. Galop de concert. . . . . 6 »
— Les Willis, polka-mazurka, redowa, schottisch, polka et valse. . . . . 7 »

J. CARLI. Op. 14. Le Troubadour, schottisch. . . . . 5 »
A. GORIA. Op. 59. La Campanella, mélodie étude. . . . . 6 »
M. GOTTSCHALK. La Mélancolie, étude d'après Godefroid. . . . 6 »
G. CARULLI. 25 études progressives pour piano. . . . . 12 »
F. FERRARIS. Op. 10. Harmonies poét., études pour piano. Liv. 1. 12 »
— Op. 11. Harmonies poétiques, études pour piano. Liv. 2. 12 »
— Op. 12. Harmonies poétiques, études pour piano. Liv. 3. 12 »
DUVERNOY J. B. Danses des sylphes, facile, de Godefroid. . . 6 »
MARC-BURTY. Les Brises du Nord, 5 polkas mazurka . . . . . 6 »
— La Fête des fous, quadrille pour piano 4 50
— Bertrand Duguesclin, quadrille pour le piano. 4 50
DUPART. Le Chevalier Bayard, quadrille pour le piano 4 50
— Don Juan, quadrille pour le piano 4 50
M. MOCKER. Op. 7. Mazurka originale. . . . . 6 »
E. MECATTI. L'Angelus du pâtre, romance avec acc. de piano. . . 2 50
— Le Vieux Forban, ballade pour voix de basse. 2 50
GUÉRIN. L'Ange et l'enfant, à 4 voix . . . . . 5 »
N. D. Enfant, songe à ta mère, mélodie avec accompag. de piano. 2 50

POUR PARAITRE INCESSAMMENT

RICHARD MULDER. Méthode pratique pour le piano . . . . . 12 »
— Six livres d'Etudes pour le piano pour tous les degrés, depuis les très-faciles jusqu'au plus difficiles (25 études dans chaque livre), chaque . . . . . 12 »

HENRI PANOFKA. Ecole pratique du violon, méthode compléte pour cet instrument, avec plusieurs séries de duos, études exercices, etc., etc. Recueil de morceaux le plus célèbres et un morceau inédit de NICCOLO PAGANINI.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | N° 44. | 31 Octobre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Dérie Tomson, 15, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Liebonne. Sassetti et chez Canongio.

Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Du développement futur de la musique dans le domaine du rhythme (6e article) par **Fétis** père. — Grand opéra, représentation solennelle.—Théâtre-Lyrique, la *Ferme de Kilmoor*, paroles de MM. Deslys et Eugène Woestin, musique de M. Varney (première représentation), par **G. Héquet.** — Institut national de France, séance annuelle des cinq Académies, notice sur Thomas Britton, de **F. Halévy.** — Le *Requiem* de Berlioz (2e article), par **Léon Kreutzer.** — Correspondance, Paris. — Nouvelles et annonces.

DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE

Dans le domaine du rhythme.

(6e article) (1).

J'ai établi dans mes articles précédents que le rhythme musical est de trois espèces, à savoir, le rhythme qui résulte de l'accent, celui qui est le produit des combinaisons de nombres dans la mesure du temps, et enfin le rhythme périodique, basé sur les rapports des phrases et des périodes. Je n'ai traité jusqu'ici que des deux premiers genres de rhythmes ; la suite de mon travail aura pour objet de faire connaître les moyens par lesquels le rhythme périodique peut s'enrichir de nouvelles combinaisons. Mais avant d'aborder ce sujet, il me paraît nécessaire de résumer ce qui a été dit précédemment, et de constater les précieux avantages qui se peuvent tirer des innovations proposées dans le rhythme d'accent et dans le rhythme de mesure.

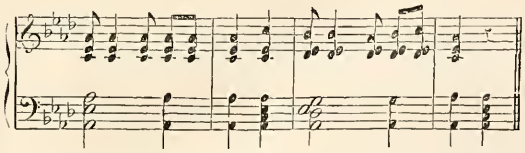
Le rhythme d'accent, ainsi que je l'ai fait voir, est basé sur le temps de la mesure par lequel commence la phrase, et sur l'accent dynamique produit par la différence d'intensité des sons. La source immense de variété qui réside dans ces deux formes du rhythme d'accent n'a pas été aperçue par les compositeurs jusqu'à ce moment ; mais si j'en puis juger par le grand nombre de lettres qui m'arrivent de toutes parts depuis que j'ai commencé la publication de ce travail, l'attention des artistes et des amateurs s'est fixée sur cette nouveauté : il est donc présumable que des essais seront faits dans ce domaine de l'art encore inexploré.

La différence d'accent rhythmique qui résulte de la diversité du temps d'attaque de la phrase, a ce caractère particulier, parmi les innovations de rhythmes que je propose, qu'une seule phrase peut se présenter sous plusieurs formes et produire des impressions différentes ; c'est par là que ce mode de transition est digne de l'intérêt des artistes ; car il constitue le développement rationnel et complet de l'unité de la pensée.

J'ai démontré ensuite que l'opposition régulière et symétrique de l'accent fort et de l'accent faible engendre un rhythme d'espèce particulière, et j'ai fait voir que le déplacement de ces accents d'expression prépare d'une manière imperceptible le passage d'un système de mesures à un autre. J'ai fait voir également que l'analogie des triolets des mesures à temps binaires avec les valeurs des mesures à divisions ternaires de temps est un autre moyen de passage immédiat et peu sensible d'un système de mesures à un autre. Si l'on m'a compris, on a dû voir qu'il y a dans ces choses tout un monde nouveau de formes d'art, d'effet et d'impression.

Abordant un autre ordre de faits et d'idées, je me suis livré à l'examen des nouveautés qui pourraient être introduites dans les rhythmes des temps de la mesure, et d'abord je me suis occupé de la mesure à cinq temps, qui me paraît être le produit de la réunion des mesures binaires et ternaires affectant tour à tour la sensibilité. En général, les essais que l'on a faits de cette mesure ne sont pas autre chose. Cependant j'ai cru qu'il était possible de donner, par le rhythme égal, un caractère absolument quinaire à la mesure dont il s'agit, et j'en ai donné des exemples dans une étude en *mi* bémol et en mesure à 5/4, pour les mouvements vifs, et dans le commencement d'une autre étude en 15/8, pour les mouvements modérés ou lents. Ces exemples sont contenus dans la double planche qui accompagne mon cinquième article. J'avais craint d'abord de me laisser aller aux illusions d'un esprit prévenu dans l'effet que me faisaient éprouver ces essais, mais les artistes que j'ai consultés à ce sujet m'ont déclaré qu'ils sentaient à leur audition un effet inconnu qui n'avait pas d'analogie avec l'alternative des mesures à trois temps et à deux. Au surplus, le public est maintenant en possession de ces essais ; c'est à lui de prononcer.

J'ai reçu, au sujet de cette mesure à cinq temps, une lettre de M. Alkan aîné, laquelle a eu pour moi beaucoup d'intérêt. Cet artiste de grande distinction n'a pas vu la planche qui accompagne mon article, en sorte qu'il croit que je n'en suis encore qu'à la théorie de la mesure à cinq temps. Pour me confirmer dans mon opinion concernant la possibilité du rhythme quinaire, il m'apprend qu'un Espagnol, son ami et bon musicien, lui a fait connaître un air de danse populaire dans une grande partie de l'Espagne, lequel est en mesure à cinq temps. Cet air, appelé *Zorcico*, est dans ce rhythme :



(1) Voir les nos 35, 36, 37, 40 et 43.

Il est remarquable que la mesure à cinq temps de cet air de danse est surtout en usage dans les provinces où le peuple espagnol a conservé le caractère original et un peu sauvage des populations dont il descend ; dans les cantons où la civilisation a fait plus de progrès, l'air s'est rapproché de nos formes modernes, car on a ajouté un temps à la mesure, qui est devenue un 6/8. Par la manière dont il est ici noté, le *Zorcico* semble n'être pas une mesure véritable à cinq temps, mais une alternative de trois et de deux. Mais c'est l'accent qui donne à la mesure son caractère quinaire ; car cet accent fort, placé sur le premier temps et sur le cinquième, empêche de sentir le premier de la division à deux temps.

M. Alkan me communique, dans la même lettre, les motifs de trois morceaux qu'il a publiés dans son deuxième recueil d'impromptus pour le piano, chez MM. Brandus et Cie. Ils m'étaient inconnus. L'auteur de ces morceaux justifie par leur caractère mon opinion sur la possibilité de scander la mesure à cinq temps de diverses manières, à raison de la signification de la phrase ou de l'accentuation. Ainsi, son premier caprice, en 5/4, est évidemment un 2/4 suivi d'un 3/4, et non un 3/4 suivi d'un 2/4. Le deuxième *allegretto* en 5/8 fait sentir un premier temps isolé suivi d'une mesure à 2/4. A l'égard du troisième, qui est un vivace en 5/16, je crois devoir faire remarquer à M. Alkan que la conception du rhythme quinaire dans ce mouvement rapide et avec des valeurs de temps si minimes est très-difficile. Son thème est dans un deux temps suivi de 3 ; mais représenté par 5/16 ; il n'a pas pour la plupart des exécutants la clarté nécessaire. Beaucoup, j'en suis certain, en feraient involontairement un 2/4, dont le second temps serait en triolets. Je pense donc que les diminutifs de valeurs de temps employés dans les mesures binaires et ternaires ne sont pas d'une heureuse application dans la mesure à cinq temps, et qu'il vaut mieux adopter la mesure à 5/4 pour les divisions de temps binaires, et la mesure à 15/8 pour les divisions ternaires. L'impromptu *vivace* de M. Alkan ne peut se rapporter ni à l'une ni à l'autre de ces conceptions, à cause de la très-minime valeur de chaque division qui ne permet pas de les mesurer rigoureusement, le nombre diviseur manquant de simplicité dans ses rapports. Mon avis est que le morceau est à un seul temps divisé par cinq, et qu'il doit être indiqué à la clef par 1 + 5.

Après cette digression, pour laquelle je demande grâce, je reviens au résumé de mes articles précédents sur le rhythme, ayant, je crois, épuisé les considérations relatives à la mesure à cinq temps.

L'objet important pour la variété des rhythmes de temps, c'est la combinaison des mesures diverses ; car si elle est traitée comme elle doit l'être, il n'en peut résulter rien qui blesse le sentiment le plus délicat, et l'on y peut puiser des inspirations et des effets inconnus. Rappelons-nous que le rhythme n'est autre chose que la symétrie dans le temps et dans l'accent. Cette règle posée, le problème est résolu, et toutes ses conséquences se présentent avec clarté. J'ai fait voir dans mon cinquième article comment cette combinaison peut se faire d'une manière régulière, c'est-à-dire avec cette symétrie qui, nonobstant les changements de mesures, constitue un rhythme véritable, mais non encore pratiqué dans l'art. Je dis à dessein *dans l'art*, parce que le mélange des mesures n'est pas une chose absolument nouvelle : l'instinct y a conduit plusieurs peuples dans leurs chants nationaux. Dans l'Ukraine, en Norwége, en Pologne, dans la Bohême et chez les Dalmates, on entend des airs populaires dans lesquels certaines phrases de refrain changent de mesure d'une manière rhythmique, et font un retour régulier dans une longue suite de couplets. Ces successions de rhythmes différents, mais symétriques, produisent un effet original qui a beaucoup de charme. A cette occasion, qu'il me soit permis de répéter ici ce que j'ai dit en plusieurs endroits, à savoir, que l'histoire du chant populaire, dont on ne s'est occupé jusqu'à ce jour qu'au point de vue de la curiosité, est la véritable histoire de la musique. Poëte et musicien par instinct, parce qu'il est passionné, le peuple a eu partout dans sa poésie et dans ses chants des hardiesses heureuses devant lesquelles le goût, parfois timide, des artistes, a reculé. Le rhythme, par lequel se caractérise la mélodie, est en quelque sorte l'expression du génie et des passions populaires. C'est par lui et par des singularités tonales que chaque nation a, dans ses chants, une physionomie toute spéciale. On vient de voir que les Espagnols ont, par une antique tradition, l'usage de la mesure à cinq temps appliqué à la danse : les mélanges de rhythmes sont populaires dans les contrées que je viens de nommer ; d'autres peuples ont des variétés de rhythme périodique dont je parlerai tout-à-l'heure : tout cela a son origine dans les temps les plus reculés, et l'art est encore dépourvu de ces richesses au XIXe siècle ! Il est vrai qu'il avait à se développer dans le domaine de l'harmonie et de la modulation, et qu'après deux siècles et demi de découvertes successives, il n'en a pas encore parcouru toute l'étendue. Or, il est dans la nature des choses que les artistes n'abandonnent point un ordre d'idées avant qu'il soit épuisé. Tant qu'il restera quelque chose à faire pour atteindre les limites de l'omnitonalité et pour épuiser les effets de la sonorité, tout porte à croire qu'on ne s'occupera pas d'une manière sérieuse des trésors que renferme le domaine du rhythme. Continuons cependant d'appeler sur ce sujet l'attention du monde musical, et ne négligeons rien pour faire comprendre aux artistes que la hardiesse dans l'innovation ne doit avoir pour contrepoids que les nécessités de l'organisation humaine.

Ces nécessités sont, comme je l'ai déjà dit, le point de contact tonal dans les combinaisons harmoniques et dans les modulations, la propriété d'accent dans l'expression sentimentale et passionnée, et la symétrie dans le rhythme. Quiconque voudra s'affranchir de ces lois de la nature, dans les fantaisies de son imagination, sera repoussé par le sentiment universel. Quel que soit son génie, il n'aboutira qu'au naufrage de ses espérances. Mais pourquoi parlé-je de génie? Le génie, dans ses plus grandes hardiesses, ne se met jamais en dehors des conditions de l'humanité, car il en est la plus haute manifestation. Ce qui égare l'artiste, c'est le système préconçu, le parti pris, sans égard pour ce que notre organisation admet ou repousse. Telle est chez quelques-uns la tendance de l'époque actuelle. Les artistes lancés dans cette funeste direction se persuadent que le siècle n'est pas mûr pour eux et se fient à l'avenir ; mais leur espérance n'est qu'une erreur : il n'y a point d'avenir pour ce qui est contraire aux lois immuables de l'art. Pour réussir dans l'innovation, il faut être à la fois hardi et circonspect : hardi, pour le développement des formes de l'art dans les limites du possible ; circonspect, en ce qui touche aux facultés sentimentales et intellectuelles. Où les rapports échappent à l'intelligence, le sentiment est blessé et la borne est posée. Dans le domaine du rhythme, le rapport n'est saisissable que par la symétrie ; cette symétrie, il la faut dans le mélange des mesures comme dans la mesure unique. N'espérez rien de l'introduction de cette nouveauté dans l'art, si vous ne vous soumettez à cette loi de notre organisation.

Me voici parvenu à la partie de mon travail qui concerne le rhythme périodique de la phrase. Avant d'aborder les nouveautés qu'on peut y introduire, il est nécessaire que je donne quelques explications sur la nature de ce rhythme, le seul qui, jusqu'à ce jour, ait fixé l'attention des musiciens.

La symétrie de nombre nous est si naturelle dans la musique, que la plupart des compositeurs, sans y songer et par la seule direction de leur instinct, subissent cette loi de la nature lorsqu'ils imaginent des mélodies. Si la première phrase de leur chant est composée de quatre mesures (ce qui se rencontre plus fréquemment que tout autre rhythme), la seconde phrase, qui continue la période ou la complète, renferme aussi quatre mesures. Si la période est de seize mesures, elle est presque toujours formée de quatre phrases de quatre mesures chacune, dont la première pose la pensée, que la seconde continue jusqu'à un repos incident ; puis, une pensée analogue à la première s'établit dans la troisième phrase, et la quatrième, qui l'achève, complète la période. Ce rhythme, aussi bien que celui de la période de huit mesures, pourrait être appelé *fondamental* ; car c'est celui qui domine dans la plupart des compositions de tout genre, sans en excepter les œuvres des

plus grands artistes. On le désigne ordinairement par le nom de *rhythme carré*, et l'on appelle *carrure des phrases*, la nécessité de symétrie de nombre dans la composition de la mélodie.

Pourquoi cette régulière uniformité dans un art qui est le produit de l'imagination pure? Voici la réponse à cette question : Il n'y a pas de sensation si vague, si indéterminée, produite par l'art, qui ne soit accompagnée d'une action rapide de l'intelligence dont l'objet est de discerner d'une manière plus ou moins nette la nature de cette sensation, et de saisir les rapports qui la causent. Lorsque l'intelligence parvient à saisir ces rapports, la sensation est accompagnée d'un jugement. Si les rapports sont simples, l'intelligence, les saisissant avec plus de facilité, réagit sur le sentiment et lui donne la conscience d'une qualité essentielle de la beauté, car le beau est ordinairement simple. Or, rien de plus facile à comprendre que le rapport d'un nombre qui se multiplie par lui-même pour former un tout complet. De là le penchant universel pour la carrure des phrases, considérée comme une des conditions de la beauté de la mélodie.

Un phénomène, qui paraît en contradiction avec ce principe, se produit cependant quelquefois dans la composition de la période musicale; car il n'est pas rare de rencontrer de ces périodes qui, au lieu de seize mesures, n'en ont que quinze. Pour l'explication de cette singularité, il est nécessaire de remarquer que deux choses sont contemporaines dans l'impression que nous recevons de la musique : l'une est la forme de la mélodie, laquelle se compose de la succession de ses sons, des intervalles qu'elle parcourt, des relations tonales qui s'y font sentir, de son accentuation, et enfin de son rhythme de temps; l'autre est le rhythme périodique que je viens d'expliquer. L'attention, partagée entre ces choses complexes, est, avant tout, soumise à l'impression sentimentale. Or, il arrive que la huitième mesure, par laquelle se termine la deuxième phrase du premier membre de la période, est en même temps la première mesure de la troisième phrase, par laquelle commence le second membre de la période; en sorte que la même mesure a tout à la fois la signification d'une mesure finale et d'une mesure initiale, d'où il suit que la période est complète par quinze mesures, sans que le sentiment du rhythme périodique soit blessé, parce que l'intelligence a saisi le double rapport de la huitième mesure. Les exemples d'enjambement de cette espèce se rencontrent assez fréquemment pour que chacun puisse se convaincre de la réalité de l'effet dont je parle.

De même que la mesure ternaire du temps musical nous est aussi naturelle que la mesure binaire, le rhythme périodique, composé de phrases symétriques de trois mesures correspondantes, est aussi satisfaisant que le rhythme carré des phrases de quatre mesures, bien que l'usage en soit moins fréquent. Pour en indiquer un exemple connu de tous les artistes, je citerai le début du premier quatuor en *fa* de l'œuvre 18e de Mozart; ce début est composé de deux phrases de trois mesures chacune qui, bien que non carrées, sont cependant symétriques et constituent un rhythme régulier.

A l'égard du rhythme périodique formé de phrases correspondantes de cinq mesures, il est d'un usage très-rare, bien qu'il satisfasse aux conditions de symétrie. Presque toujours il est le produit ou d'un défaut de construction de la phrase, ou de la répétition d'une mesure imaginée pour quelque but particulier par le compositeur. Dans ce dernier cas, ce rhythme est quelquefois gracieux. On en trouve des exemples dans les œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Haendel; mais ces artistes ne l'ont employé que dans des cas très-rares.

Je n'ai pas parlé du rhythme de deux mesures, quoiqu'on le rencontre souvent, parce que ses conditions de carrure sont les mêmes que celles de la phrase de quatre. Ce rhythme est également employé dans les mouvements vifs et dans les mouvements lents. Mozart en a un exemple très-remarquable pour le mouvement vif dans l'air de Don Juan, *Fin che dal vino*, et Beethoven l'a également employé avec bonheur dans l'*andante* de la symphonie en *la*.

Il y a des périodes composées de phrases de huit mesures, telles, par exemple, que le *scherzo* de la symphonie pastorale de Beethoven. Lorsque le mouvement est vif comme dans ce morceau, la longueur de la phrase n'empêche pas de sentir le rhythme régulier; mais si le mouvement est lent ou modéré, le sentiment rhythmique s'affaiblit, et l'impression devient vague. Il est des auteurs qui mettent à grand prix le mérite de ne pas tomber dans ce qu'ils appellent la *phrase courte*, et qui retardent autant qu'ils peuvent la conclusion de leur période. Mendelssohn est au nombre de ces artistes, et souvent il porte jusqu'à la fatigue de l'auditeur la suspension de sa conclusion. Ce défaut est très-considérable, car il donne à la musique un caractère de monotonie, et affaiblit jusqu'à l'excès le sentiment du rhythme phraséologique et périodique.

Dans les mouvements lents, le sentiment de ce rhythme est, en général, plus faible que dans la musique animée, surtout si les autres qualités de la mélodie sont assez saillantes pour en détourner l'attention. Je citerai à ce sujet l'air admirable, par son expression d'amour passionné, que Piccinni a écrit pour sa *Didon*. Cet air : *Ah! que je fus bien inspirée!* offre l'exemple le plus frappant du désordre dans le nombre et de l'absence de tout rhythme périodique; car on y trouve des phrases de quatre mesures, de cinq, de sept, de neuf, de deux et de trois, jetées pêle-mêle; mais la lenteur du mouvement, jointe au charme de l'accent et à la forme gracieuse de la mélodie, je ne sais quoi de voluptueux empreint dans ces phrases d'amour passionné; tout cela, dis-je, détourne l'attention de la construction rhythmique des périodes, et en fait oublier les défauts.

Ai-je besoin de rappeler que, dans ce siècle de scepticisme, on a nié la réalité du rhythme périodique, parce que nos génies incompris y trouvaient de la gêne? S'il fallait les en croire, ce rhythme n'était qu'une pauvre invention imaginée dans des temps antérieurs *aux progrès de la musique moderne;* invention surannée qui devait tomber dans l'oubli avec les œuvres de ceux qui en ont fait usage. O digne Sganarelle, qui, refaisant l'homme à votre fantaisie, lui mettez le cœur à droite, vous êtes de la race de ces génies! Pour moi, qui viens vous proposer d'élargir le domaine de ce rhythme et indiquer les moyens de réussir dans cette innovation, en introduisant dans les relations rhythmiques de la période des éléments nouveaux, j'en suis encore pourtant à ces vieilles théories qui proclament la puissance du nombre sur l'organisation physique et morale de l'homme, dans la construction de la période et de la phrase, comme dans les temps de la mesure, comme dans le mélange des mesures diverses, comme dans toutes les parties de l'art qui sont susceptibles de proportion et de symétrie. Dans un prochain article j'analyserai ces nouveaux rhythmes périodiques, et je ferai voir que, comme tout ce qui tient à la durée dans le temps, le rhythme de cette espèce, le plus hardi en apparence, est nécessairement soumis aux conditions de la régularité.

FÉTIS père.

GRAND OPÉRA.

REPRÉSENTATION SOLENNELLE.

C'était jeudi dernier jour de fête extraordinaire dans le sanctuaire poétique et musical de la rue Lepelletier. Le Théâtre-Français, en vertu de son droit d'aînesse, avait pris, le vendredi précédent, l'initiative de ces brillantes solennités, par lesquelles la ville de Paris répond aux belles manifestations de la province. L'Opéra est venu à son tour et a déployé toutes ses pompes. Jamais rien d'aussi vraiment féérique n'avait été vu jusqu'alors. La rue entière était illuminée. A la façade principale du théâtre, des aigles et des N couronnées se dessinaient en feux brillants, et tout autour de l'édifice le chiffre impérial rayonnait en lettres tracées par le gaz. Le péristyle extérieur avait pris l'aspect d'un salon. D'immenses glaces couvraient les murs; des corbeilles de fleurs s'élevaient sur des colonnes en brocard et des guirlandes de fleurs serpentaient autour de ces colonnes. Le péristyle intérieur était rempli de fleurs et de drapeaux.

La salle même, le foyer, les escaliers, les corridors garnis de tapis, couverts de tentures, ornés de trophées, étaient éblouissants. Des lustres nombreux, étincelants de bougies, descendaient du cintre. La loge du Prince-Président était tendue en velours rouge, parsemé d'abeilles en or, avec le chiffre de S. A. I., qui se répétait dans des écussons au pourtour de la salle. Au-dessus de la loge étaient placés la couronne impériale, le sceptre et la main de justice avec un aigle sur un manteau d'hermine.

Longtemps avant le commencement du spectacle, une foule innombrable se pressait dans la rue Lepelletier, dans les rues adjacentes, et n'a cessé d'y stationner jusqu'à la fin.

Vers huit heures, des acclamations ont annoncé l'arrivée du Prince-Président. A son entrée dans sa loge, tous les spectateurs se sont levés, et les cris de *vive Napoléon! vive l'Empereur!* ont retenti de toutes parts. Les ministres de l'intérieur, des finances et de la guerre ont tour à tour pris place auprès de S. A. I. Le prince Jérôme occupait une loge des premières entre-colonnes; le prince Murat et la princesse Mathilde une loge d'avant-scène, à côté de celle du Prince-Président.

Un personnage dont la présence était tout à fait imprévue, l'émir Abd-el-Kader, accompagné de deux Arabes et de deux aides de camp du ministre de la guerre, excitait vivement l'attention. Il était placé dans la dernière loge des premières de face touchant aux colonnes, en regard du Prince-Président, auquel il est allé rendre hommage dans un entr'acte.

Le spectacle commençait par le premier acte du *Philtre*, que chantaient Gueymard, Massol, Brémont, Mmes Laborde et Dussy. L'acte fini, la toile s'est relevée pour l'exécution de la cantate, dont les paroles sont de M. Philoxène Boyer, la musique de M. Victor Massé, l'auteur de la partition de *Galathée*. Tous les artistes de l'Opéra concouraient à l'exécution de ce morceau, dont les parties principales étaient confiées à Roger, Mmes Tedesco, La Grua et Duez. Plusieurs passages de cette composition, qui porte moins le caractère d'une cantate proprement dite que d'une espèce de symphonie vocale, ont été vivement applaudis. Les belles voix de Roger, de Mme Tedesco et de Mlle La Grua se sont particulièrement distinguées dans ce mélange de déclamation et de chant.

Un acte de la *Filleule des fées* et un acte de *Stella* complétaient le spectacle. Mme Cerrito, dont l'engagement ne commence qu'avec le mois de novembre, avait devancé cette date, et nous est revenue avec tout son talent, ce qui veut dire avec tout son succès.

Plusieurs fois, pendant le cours de la représentation, le Prince-Président a donné le signal des applaudissements. S. A. I. a daigné adresser les paroles les plus affables au directeur, M. Nestor Roqueplan, qui était venu le recevoir à l'entrée de sa loge particulière, et qui avait su disposer avec tant d'éclat et de goût cette fête nationale.

P. S.

THÉATRE-LYRIQUE.

LA FERME DE MILMOOR,

Opéra comique en deux actes, paroles de MM. Deslys *et* Eugène Woestin, *musique de* M. Varney.

(Première représentation.)

Bob est un fermier écossais qui devrait servir de modèle aux fermiers de tous les pays, jeune, brave, honnête, laborieux, rangé, et ne laissant jamais les filles dans l'embarras. Il en a déjà recueilli deux. L'une, qui n'avait ni feu ni lieu, mendiait son pain sur la grande route. Il lui a donné une chambre dans son *cottage*, une place devant son foyer et à la table, sans compter la robe à larges carreaux, l'écharpe, le chapeau de paille pour l'été, le plaid pour l'hiver, et même des brodequins couleur marron qui lui font le pied le plus coquet du monde. L'autre avait pour père le ministre de son village. Cet homme pieux est mort, et Bob, non moins pieux, a consolé ses derniers moments par la promesse solennelle de se charger de son enfant unique, de veiller sur elle, de ne l'abandonner jamais. Et il a tenu parole. Et ce vertueux agriculteur vit entre ces deux jeunes filles avec une modestie, une réserve, une continence qui le rendent bien supérieur à Scipion; car Scipion n'a triomphé de lui-même qu'un moment, tandis que la victoire de Bob se répète chaque jour depuis plusieurs années.

Et cependant Bob n'est pas insensible. Bien loin de là! Il aime éperdument la plus élégante de ses deux pupilles, la fille du ministre, Susannah. Mais, aussi discret que sentimental, il s'est bien gardé de révéler son amour à celle qui en était l'objet. En cela il a eu tort. Cette extrême réserve n'a été de sa part qu'une extrême imprudence. Il ne faut jamais laisser l'imagination et le cœur d'une jeune fille dans l'oisiveté.

Qu'est-il arrivé? Susannah, n'ayant rien de mieux à faire, a prêté l'oreille aux propos flatteurs de sir Francis Mac-Yvor, un jeune freluquet des environs, qui, chassé d'Édimbourg par la meute nombreuse et affamée de ses créancieurs, et mourant d'ennui dans le château de son vieil oncle, conte fleurette aux paysannes du canton pour tuer le temps. Bob surprend ce secret délicat, et le vieil oncle aussi. Celui-ci donne le choix à son neveu entre l'amour et la misère. — Renonce à cette fille des champs, et viens épouser ma fille, ou je te déshérite. — Ah! dit Francis, l'indigence n'a rien qui m'effraie pour moi-même. Mais puis-je y condamner Susannah, que je voudrais couvrir d'or?

C'est ici que Bob déploie tout son héroïsme. — Comment! s'écrie-t-il, vous craignez d'être pauvre, jeune comme vous êtes, et pourvu de deux bras? Faites comme nous, *by God*, travaillez, et vous aurez de quoi nourrir votre femme et vous-même. — Au fait, pourquoi pas? dit Francis. Et dans un beau moment de fierté, il envoie promener son oncle et sa cousine, et s'engage comme journalier dans la ferme du philosophe Bob.

Hélas! pour être agriculteur, la bonne volonté ne suffit pas. C'est comme pour être poëte, comédien ou rôtisseur. Il faut encore l'aptitude. Au bout d'un mois, sir Francis n'est pas meilleur paysan que le premier jour. Se lever à trois heures du matin pour aller ramasser du foin sur un pré, quelle vie pour un gentilhomme! et quelle compagnie que celle des faneurs de maître Bob! Il étire ses bras, il bâille, il a mal aux reins, il ploie sous le poids de sa fourche et de son ennui. Ce qui le soutient un peu, c'est qu'il est à la veille de son mariage. Demain sera un beau jour. Mais après demain il faudra se remettre à l'ouvrage. C'est bien dur!

Heureusement une âme compatissante a entrepris de le tirer de peine, Leghy, la compagne de Susannah, l'autre pupille du vertueux fermier. Bob est triste. Il n'a pu étouffer son amour. Il est jaloux. Il ne peut voir la fête qui se prépare et dont il fait les frais. Il a résolu de partir, de s'en aller bien loin, dans un lieu où il pourra mourir. Un homme aussi sage devrait réfléchir qu'on peut mourir partout. Mais Leghy a pénétré son projet funèbre, aussi bien que le refroidissement graduel de Francis et le désenchantement de Susannah. Et comme c'est une fille très-franche, et qui sait que la ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre, elle va tout droit à son but. — Quoi! vous persistez à vous marier, sir Francis, et vous ne voyez pas le mal que vous faites à ce pauvre Bob! — Moi! je fais du mal à Bob? — Oui, car il aime Susannah, et il mourra de votre mariage. Francis répond assez pertinemment qu'il en est bien fâché; mais qu'après tout, c'est lui, Francis, et non Bob, qui est aimé de Susannah. Leghy, emportée par son zèle, n'avait pas prévu cet argument, et ne trouve rien à répliquer. Mais le vieil oncle vient très à propos à son secours, et offre à Francis de reprendre sa malédiction, de payer ses dettes, de lui rendre son amitié et son héritage, ne lui demandant, en retour, que d'épouser sa fille, qui, apparemment, a de la peine à trouver un mari. Cela est bien tentant. — N'importe, dit le généreux Francis, je ferai mon devoir. Et il présente à Susannah le bouquet classique de fleurs d'oranger, qui n'a pas dû être facile à trouver en Écosse. Mais à ce mot de devoir, la fierté de Susannah se révolte. — Son devoir! — Il faut avouer que cela n'est

que médiocrement flatteur. Elle rend à sir Francis sa promesse, déclare qu'elle s'est trompée, et que c'est Bob qu'elle aime. Et tout le monde s'en va content, à l'exception des spectateurs, qui n'ont trouvé dans cette fade pastorale aucun prétexte ni pour rire ni pour pleurer.

C'est une pièce tout à fait manquée, et sur laquelle la critique la plus bienveillante ne ferait illusion à personne. Ni intérêt, ni esprit, ni style. Il n'y a pas de théâtre à qui n'arrivent quelquefois pareils malheurs. Mais M. Séveste est homme de ressource, et ne tardera pas, nous en sommes certain, à prendre glorieusement sa revanche.

M. Varney, l'auteur de la partition, est l'habile musicien qui, l'année dernière, dirigeait avec tant de succès l'orchestre du Théâtre-Lyrique, qu'il avait formé. Son œuvre atteste un travail consciencieux ; son instrumentation est bien entendue, son harmonie toujours correcte et souvent élégante. Ses morceaux sont clairement dessinés et habilement conduits. Il a du savoir et du métier, du bon sens et du goût. Quel dommage qu'il ne joigne pas à ces estimables qualités un peu plus d'imagination ! Si sa mélodie était plus riche, sa phrase plus originale et plus piquante, nous n'aurions qu'à le louer sans réserve. Sa partition pèche beaucoup moins par ce qui s'y trouve que par ce qui n'y est pas.

Mentionnons cependant une ballade écossaise qui a de la couleur, une élégante simplicité, et une expression mélancolique pleine de charme. Les couplets à la louange du travail agricole, qui ouvrent le second acte, se font remarquer par un rhythme naturel et franc, de l'entrain et une certaine ampleur de style. Ils font de l'effet, principalement au refrain : *Dieu bénit les paysans*. Mais nous préférons encore, pour notre part, un sextuor sans accompagnement qui donne beaucoup de prix au final du premier acte. Le chant en est simple et expressif, les voix bien disposées, l'harmonie excellente, les détails distribués avec art. Il y a là de la science et un véritable talent. On a vivement applaudi ce morceau : on ne pouvait trop l'applaudir. Il n'y a pas de compositeur qui ne fût fort aise de l'avoir écrit.

L'ouvrage est d'ailleurs très-agréablement exécuté par Mlle Rouvroy, Mlle Guichard et M. Grignon le fils. M. Neveux fait de louables efforts pour rendre son rôle plaisant : s'il ne réussit pas mieux, ce n'est pas sa faute. M. Biéval lutte courageusement contre l'insuffisance de sa voix : à l'impossible nul n'est tenu.

G. HÉQUET.

INSTITUT NATIONAL DE FRANCE.

SÉANCE ANNUELLE DES CINQ ACADÉMIES,

L'Institut solennisait lundi, 25 octobre, la date mémorable de sa formation, qui remonte déjà à près de soixante années. Le président, M. Lebrun, a dignement rappelé, dans une courte mais substantielle allocution, les avantages de cette réunion fraternelle des diverses académies en un seul corps ; il a cité les noms glorieux des académiciens qui ne sont plus, mais dont les admirables travaux ont illustré le dernier demi-siècle, et lui permettent de soutenir le parallèle avec tous les âges précédents.

Suivant l'usage, chacune des académies apportait son tribut à la séance commune. L'Académie des sciences morales et politiques était représentée par M. Louis Reybaud, qui a lu la relation d'une visite au couvent de la Trappe de Staouéli, en Afrique; l'Académie des beaux-arts, par M. Halévy, qui a lu une notice sur Thomas Britton ; l'Académie des inscriptions et belles-lettres par M. Victor Leclerc, qui apportait de nouvelles études sur trois fabliaux ; l'Académie française, par M. Ampère, dont le contingent se composait d'un fragment de voyage au Canada. L'Académie des sciences avait pour champion M. Babinet; mais comme elle ne venait qu'en cinquième, l'heure avancée l'a obligée à garder son offrande pour une autre occasion.

De toutes ces lectures, dont chacune avait son mérite et son intérêt, la seule qui nous concerne directement, c'est celle de la notice sur Thomas Britton, cet amateur, cet artiste, cet antiquaire musical d'une espèce si rare, sur lequel notre collaborateur, Edouard Fétis, nous a donné en 1849 trois articles si curieux, publiés en ce journal. L'illustre auteur de la *Juive* et de tant de chefs-d'œuvre avait choisi ce même Thomas Britton pour texte d'une esquisse non moins musicale que littéraire. Plus d'une fois déjà M. Halévy a prouvé qu'il écrit aussi bien qu'il compose : jamais peut-être il n'avait mieux réussi à mettre en relief un talent qui n'est chez lui que du luxe, si cela pouvait se dire d'un talent. Il a constamment charmé, captivé, amusé son auditoire, tout en l'instruisant et en l'élevant à de hautes pensées. Aussi a-t-il recueilli en bravos chaleureux le prix bien légitime d'un travail qui sera mis à côté de ses meilleures partitions. Nous en dirions davantage, et nous entrerions dans plus de détails, si nous ne reproduisions la notice tout entière : tous nos lecteurs nous en remercieront.

Notice sur THOMAS BRITTON.

L'homme qui fait le sujet de cette notice n'occupe qu'une place modeste dans l'histoire de la musique ; sa vie cependant mérite d'être racontée. Né dans la classe la plus pauvre de la société, et s'élevant par degré, sans quitter pour cela la position inférieure où le sort l'avait placé, il ajoutait pour ainsi dire une vie nouvelle à sa vie ancienne, de sorte que son histoire offre l'exemple curieux, et peut-être unique, d'une existence tout entière passée à la fois dans le travail le plus vulgaire et dans l'exercice intelligent d'un art délicat et difficile. Il faut supposer deux hommes, dont l'un, forcé, pour gagner sa vie, de se livrer à la plus humble des professions, en contact journalier avec des hommes grossiers, habite une obscure boutique, tandis que l'autre, doué d'un goût éclairé pour les arts, en relation avec les artistes les plus célèbres de son époque, et artiste lui-même, reçoit les hommes les plus instruits d'une grande capitale, les femmes les plus élégantes de l'aristocratie, et fait de sa maison le centre de brillantes réunions. Thomas Britton réunit à lui seul ces deux existences si diverses.

Thomas Britton, né vers 1654, dans le comté de Northampton, fut mis en apprentissage à l'âge de huit ans, à Londres, chez un charbonnier qui l'employa à porter du charbon dans les rues et à crier sa marchandise. Il resta pendant sept ans serviteur chez ce maître, après quoi celui-ci, reconnaissant que l'éducation de son élève était terminée, lui donna une petite somme d'argent et le renvoya, exigeant de lui la promesse qu'il ne s'établirait pas marchand de charbon. Il faut admirer la sagacité de ce prudent maître charbonnier, et croire que, jaloux des dispositions précoces de son élève, inquiet de son intelligence d'un commerce qu'il ne lui avait que trop bien enseigné, il avait déjà deviné en lui un concurrent redoutable.

Le jeune Tom, emportant son petit pécule, retourna dans son pays natal et y passa plusieurs années. Comme, malgré mes recherches, je n'ai pu découvrir le nom du maître qui lui a enseigné la musique, cet art qui devait occuper une si grande place dans sa vie, il m'est permis de supposer que c'est pendant cette retraite qu'il en reçut les premières notions, et qu'il apprit aussi à lire et à écrire. J'aime donc à me représenter notre héros libre, fier, maître de son temps, ravi de cette existence toute nouvelle pour lui. Assidu aux leçons de l'école du village, prêtant pendant le service divin une oreille attentive et charmée aux improvisations du vieil organiste, il consacre à l'étude le loisir que lui a fait l'inquiétude de son patron. Il devient musicien ; une antique basse de viole, trouvée au presbytère, est désormais sa compagne constante et l'interprète du sentiment musical dont il est animé. Curieux d'apprendre, il copie les antiennes, les hymnes sacrées des vieux maîtres anglais contenues dans le livre du chantre. Dès lors commencent pour lui ces habitudes de travail et d'étude qu'il ne devait plus oublier. Son âme s'éveille au souffle de cette vie libre et active, l'enfant est devenu un homme, et l'homme un artiste !

Mais cette existence si heureuse, si conforme à ses instincts, doit enfin cesser. Les ressources sont épuisées, le pécule du maître est tari. Il faut vivre, il faut apprendre, il faut surtout retourner à Londres, car c'est là seulement que Tom peut continuer cette vie d'étude com-

mencée dans la retraite. Ce n'est pas le voyage qui l'embarrasse, trente lieues sont bientôt franchies; mais, encore une fois, il faut vivre, vivre indépendant, ne rien devoir qu'à son travail. Tom n'hésite pas. Il redevient charbonnier.

Certes, pour prendre ce parti, il fallait un grand fonds de haute raison, de courage, de simplicité et d'amour du travail. L'abnégation de tout sentiment de vanité ne saurait aller plus loin; c'est l'acte d'une âme simple, concentrée en elle-même; aucun effort ne s'y fait sentir, et l'on ne voit là ni l'orgueil du stoïcien ni l'insolence du cynique. Britton sait qu'il est seul, inconnu, perdu sur le pavé de Londres : il ne demande rien, ne cherche ni ami ni protecteurs, ne frappe à aucune porte. Jeune, plein de confiance en Dieu, humble et fort à la fois, il retourne sans honte à ce travail pénible de ses premières années, et lui demande la vie de son corps et la liberté de son esprit.

C'est donc le sac sur le dos que nous retrouvons Britton dans les rues de Londres. J'aime à croire, pour son honneur, que son ancien patron était mort ou avait au moins renoncé à son industrie, et que par conséquent Britton ne manquait pas à ses engagements.

On eut alors un étrange spectacle : on voyait un homme de taille moyenne, à la physionomie ouverte et intelligente, vêtu d'une jaquette bleue, coiffé d'un sac de charbon, furetant chez les libraires, bouquinant chez les étalagistes, recherchant les vieux livres, avide de vieille musique. C'était notre ami Thomas Britton, et ce goût pour les vieilleries curieuses fut l'origine des relations qu'il contracta avec de hauts personnages.

Vers cette époque, une véritable passion pour la recherche des vieux livres et des manuscrits s'était déclarée parmi la noblesse. Les principaux amateurs étaient Edouard, comte d'Oxford; le duc de Devonshire, les comtes de Pembroke, de Sunderland, de Winchelsea. Comme le parlement ne siégeait pas le samedi, ces personnages se rendaient ensemble dans la Cité. Bientôt, se séparant, ils prenaient des routes diverses et parcouraient les rues habitées par des libraires. Lorsqu'ils avaient visité les principales boutiques, ils se réunissaient, un peu avant midi, chez Christophe Batteman, libraire et marchand de musique. C'était là leur quartier général. Il s'y rencontraient d'autres amateurs, entre autres M. Bagford qui, de cordonnier, était devenu antiquaire célèbre. La discussion s'engageait alors sur les trouvailles de la journée.

C'est là qu'un jour, vers midi, au moment où ces graves personnages étaient réunis dans une chaleureuse discussion, Thomas Britton, qui venait de finir sa tournée du matin, entre dans son accoutrement de charbonnier, et, déposant avec précaution son sac sur l'appui de la fenêtre du libraire, il demande à Christophe Batteman des renseignements sur un livre rare, un recueil d'anciennes mélodies. Qu'on juge de la surprise des nobles lords! On entoure Britton, on l'interroge; la conversation devient générale; le goût, l'intelligence, les connaissances réelles du pauvre Tom font oublier son costume plus que simple; on est touché de l'honnêteté de son caractère, de sa bonté, de sa modestie vraie; il devient pour un moment l'égal des pairs d'Angleterre; il séduit, il étonne, il captive son auditoire, et bientôt toute la compagnie, dans l'entraînement d'une sympathie réciproque, décide qu'elle ira dîner et passer le reste du jour à la taverne.

Cette taverne, où se réunissaient habituellement ces nobles seigneurs, était la taverne du *Bouchon en deuil*, fondée, sous le règne de Charles Ier, par le célèbre chansonnier Taylor, surnommé le *Poëte d'eau*, parce qu'il était batelier. Cette enseigne du *Bouchon en deuil* mérite quelque explication, parce qu'elle est la manifestation singulière d'un sentiment pieux. Lorsque Charles Ier fut décapité, Taylor fut tellement affecté de la mort du roi, qu'il voulut que son enseigne portât le deuil, et qu'il la fit peindre en noir.

Dès lors Britton fut admis régulièrement aux réunions hebdomadaires du libraire Batteman. Il y trouva toujours ses honorables amis. Ces relations durèrent pendant toute la vie de Britton; elles n'altérèrent pas son indépendance. Il resta toujours le même, aussi simplement à son aise dans les rues de Londres, sous le sac de charbon, que le chancelier d'Angleterre sur le sac de laine à la chambre des lords.

Lorsque Thomas Britton, après ses courses fatigantes dans la ville, rapportait chez lui ce sac vide, ce sac, son cher gagne pain, le porteur de charbon redevenait musicien. Il prenait alors sa basse de viole, *sa viola di gamba*, et s'enfermait soigneusement dans son domicile. Mais il faut dire ce qu'était ce domicile.

C'était une écurie que Britton avait louée à son arrivée à Londres, et dans laquelle il s'était d'abord arrangé le mieux qu'il avait pu, lui et ses sacs de charbon. Peu à peu, les bénéfices de son commerce lui avaient permis d'en faire une habitation supportable, un magasin et une bibliothèque. Tandis qu'ainsi renfermé et caché à tous les yeux, il exécutait sur sa basse de viole quelques compositions de Jenkins, de Simpson, du célèbre Purcell, le plus renommé des maîtres du temps, ou peut-être une sonate manuscrite de Corelli, dont la réputation naissante avait déjà pénétré en Angleterre, Britton avait vivement excité la curiosité d'un de ses voisins; mais l'habitation singulière de ce voisin avait aussi, de son côté, attiré l'attention de Britton.

Car si la demeure de Britton, située au rez-de-chaussée, ne se distinguait le soir que par l'obscurité dans laquelle elle restait plongée, et ne trahissait la présence du propriétaire que par les sons discrets et mystérieux de la basse de viole; la demeure de l'inconnu, au contraire, située à l'étage le plus élevé de la maison voisine, resplendissait souvent de lueurs singulières. On voyait briller à travers les vitres des feux sombres, dont l'éclat colorait d'une teinte rougeâtre des cornues, des alambics, qu'une main hardie soulevait au milieu de ces nuages et de ces flammes.

Cette demeure aérienne était celle d'un alchimiste, d'un frère de la *Rose-Croix* très-versé dans l'art de la magie et de la cabale, et qui poursuivait le grand-œuvre. Un soir, l'alchimiste, une lampe à la main, descendit de son laboratoire et, guidé par la musique de Britton, il vint frapper à la porte, que celui-ci ne craignit pas d'ouvrir.

L'alchimiste, vu de près, n'était plus qu'un pauvre diable ruiné par ses fourneaux, auxquels le charbon de Britton allait donner une activité nouvelle. Car tel était le but secret de la visite de l'alchimiste aux abois.

Ce savant malheureux, cet illuminé était un Français, un Parisien, le docteur Théophile de Garencières, médecin de la faculté de Caen. Après toutes sortes de vicissitudes et de mauvaises fortunes subies dans son pays, il était venu en Angleterre, avait abjuré la religion catholique, et avait été reçu agrégé à l'université d'Oxford. Nommé plus tard médecin de l'ambassade française à Londres, il n'avait pu conserver cette place, et avait trouvé la misère en cherchant la pierre philosophale. Une amitié profonde, basée probablement sur la bizarrerie de leur condition, s'établit bientôt entre ces deux hommes d'un caractère si différent. L'un, né d'une bonne famille, véritablement instruit, mais courant après des chimères, était tombé de l'aisance, et d'une position honorable, dans l'obscurité. L'autre, au contraire, né dans la pauvreté, avait trouvé l'aisance dans la simplicité de sa vie laborieuse, et était parvenu à concilier le goût des lettres et la passion de la musique avec l'exercice d'une profession pénible. Britton cependant se laissa séduire aux discours de Garencières. Il étudia avec lui la chimie et l'art du chercheur d'or, et bientôt, avec l'intelligence qu'il portait en toutes choses, il construisit pour Garancières un laboratoire portatif qui excita l'admiration des chimistes de Londres, et qu'on vint visiter avec empressement de toutes parts.

Cet incident, qui détournait Britton de ses études habituelles, et qui aurait pu le ruiner, puisqu'il l'attaquait au vif dans son commerce, fut pour lui un bonheur. Un gentilhomme du pays de Galles, qui avait vu le fameux laboratoire, obtint de Tom qu'il lui en construirait un semblable. Il l'emmena dans son pays et le récompensa généreusement. Tom revint à Londres muni d'une somme assez importante. Heureusement pour Britton, Garencières mourut bientôt après, emportant avec

lui ses rêves dorés, et peut-être ceux de Britton, que la mort de son ami rendit à ses premiers travaux.

Nous voici arrivés à l'époque la plus remarquable de la vie de Thomas Britton. L'argent qu'il avait rapporté du pays de Galles le mit à même d'agrandir son habitation et de réaliser un projet conçu depuis longtemps. Il voulait réunir chez lui les premiers artistes de Londres, les amateurs les plus distingués ; mettre à leur disposition la bibliothèque musicale qu'il avait fondée, et qu'il augmentait encore tous les jours, et donner à ses frais des concerts sérieux auxquels il inviterait gratuitement la belle société de la ville.

Rien de semblable encore n'avait existé à Londres. Quelques artistes, quelques professeurs donnaient à la vérité des concerts, mais ces concerts n'avaient aucune importance sous le rapport de l'art ; le plus souvent, d'ailleurs, ils avaient lieu dans une taverne. On les annonçait dans la *Gazette de Londres* avec le plus d'art et de séduction possible. Mais l'art de l'annonce, si habilement perfectionné depuis, était encore dans l'enfance, comme on peut en juger par l'exemple suivant :

« Aujourd'hui, 4 février 1674, à la taverne de la Toison, près Saint-
» James, à deux heures de l'après-midi, tous les jours de la semaine,
» excepté le dimanche, rare concert par quatre trompettes marines,
» instrument inconnu jusqu'à ce jour en Angleterre ; prix des places,
» un shelling les meilleures, six sous les autres. »

La trompette marine, dit M. Jourdain, est un instrument qui me plaît et qui est harmonieux. M. Jourdain, qui ne voulait qu'une trompette marine, eût été bien heureux d'assister à ce concert qui lui en promettait quatre. Peut-être n'est-il pas inopportun de dire ici ce qu'est ou plutôt ce qu'était cet instrument harmonieux. La trompette marine n'est pas une trompette ; c'est une sorte de guitare montée d'une seule corde très grosse, disposée sur un manche très long, et que l'on joue avec un archet. Je n'ai pu découvrir l'origine du nom que porte cet instrument, ni ce qui a pu lui mériter l'honneur d'être attaché à la marine.

Ce que voulut établir Britton, et ce qu'il établit en effet, c'est un club musical, une société tenant des séances régulières, s'occupant de musique, non dans un but de lucre, puisque le public était invité, mais pour le plaisir des exécutants eux-mêmes, pour satisfaire leur goût et leur amour pour l'art. On voit d'un coup d'œil ce qu'il y avait d'élevé dans l'entreprise de Britton, ce qu'elle avait de véritablement utile, de véritablement fécond pour l'avenir de la musique en Angleterre, et quelle distance séparait ces assemblées des concerts publics et des charivaris de taverne. L'idée de cette création, si désintéressée dans son but, si heureuse dans ses résultats, appartient donc entièrement au charbonnier Thomas Britton, et ce doit être pour sa mémoire un éternel honneur.

On ne peut s'empêcher d'éprouver un étonnement profond en songeant qu'une pensée pareille, qui a quelque chose d'éminemment aristocratique, est sortie du cerveau, ou plutôt du cœur d'un homme livré depuis son enfance à des travaux si humbles, si pénibles et si peu en harmonie avec l'élégance de cette pensée ; mais c'est là le problème de la vie entière de Britton.

Voici comment était disposée la maison où se donnaient ces concerts qui attirèrent bientôt la fleur de l'aristocratie. Au rez-de-chaussée était le magasin de charbon. Au-dessus du magasin se trouvait la salle de concert, longue et étroite, et si basse de plafond, qu'un homme d'une taille élevée avait peine à s'y tenir debout. L'escalier, ou plutôt l'échelle qui conduisait à ce sanctuaire, était appliqué au mur extérieur de la maison, et l'ascension n'était pas sans danger.

Cette description n'a rien d'attrayant, et l'on conviendra que cette maison offrait un assemblage bizarre ; elle reflétait, au reste, la parfaite image du propriétaire, et représentait bien aux yeux ce mélange incroyable de simplicité presque grossière et d'une intelligence fine et délicate, cette aspiration aux nobles jouissances de l'art confondue avec le préoccupations d'un commerce vulgaire. Il est certain que Britton, avec les goûts que nous lui connaissons et la vie qu'il s'était faite, ne pouvait avoir d'autre habitation.

Cette maison de si triste apparence reçut donc une société nombreuse ; dans cette salle obscure qui, malgré tous ses défauts, paraît avoir été favorable à la musique, une foule brillante et dorée venait se presser, et cachait la pauvreté des lambris sous l'éclat des toilettes. Les femmes du rang le plus élevé, les beautés les plus élégantes, les plus célèbres de l'époque, ne craignaient pas de gravir l'escalier escarpé de la salle de concert, et oubliaient, en écoutant, les difficultés qu'il avait fallu braver pour trouver place par les élus.

C'est au commencement de 1678 que Britton inaugura ses concerts. Il n'est peut-être pas inutile de jeter un coup d'œil rapide sur l'état général de la musique à cette époque.

Il semble que le XVIIe siècle, presque tout entier, ait été, pour l'art musical, une époque de repos et une époque d'attente. Un grand mouvement s'était opéré pendant le siècle précédent, un grand mouvement devait s'accomplir plus tard. C'était une de ces époques intermédiaires pendant lesquelles ceux qui sont appelés à féconder le champ fertile de l'art étudient le passé et préparent l'avenir. C'est le silence d'où sortira bientôt le son retentissant ; c'est l'ombre d'où va jaillir la lumière ; c'est le recueillement d'où naîtront les grandes pensées, les nobles enfantements. L'art de la musique moderne, le dernier né des beaux-arts, était jeune encore, car, au temps de la renaissance, la peinture, l'architecture, la sculpture, avaient précédé le réveil de la musique. Toute cette grande famille des premiers peintres italiens, née vers le milieu du XVe siècle, disparaissait emportée par le siècle suivant, quand Palestrina, ce révélateur lumineux de la vraie musique religieuse, naissait comme pour consoler le monde de la mort de Raphaël.

A l'époque dont nous retraçons quelques traits, il n'y avait pas plus de cent ans que Palestrina avait produit ses belles prières, austères et suaves à la fois. Mais déjà de nouveaux changements commençaient à se manifester. Les tentatives hardies de Monteverde, qui, lui aussi, avait ouvert une voie nouvelle aux inspirations des maîtres qui viendraient après lui, commençaient à porter leurs fruits. La musique théâtrale, née à la fin de l'autre siècle, faisait partout des conquêtes. Déjà un événement remarquable s'était accompli : le premier, parmi tous les rois, Louis XIV avait pris sous sa protection ce spectacle nommé Opéra, à la splendeur duquel devaient concourir tous les beaux-arts, mais seulement pour faire cortége à la musique, qu'on entourait ainsi à son berceau de luxe et d'éclat, comme un enfant d'un sang royal. Autour de Lully, dominateur jaloux, on voyait en France un groupe assez nombreux de bons musiciens, que son humeur ombrageuse savait tenir à distance : Henry Dumont, maître de chapelle de Louis XIV, excellent compositeur et organiste, qui, par un scrupule religieux, et pour obéir aux décisions du concile des Trente, refusa pendant longtemps, malgré le désir du roi, d'ajouter à ses motets des accompagnements d'orchestre, et dont les productions religieuses, d'une expression vraie, sont encore appréciées et entendues avec plaisir ; Michel de Lalande, auteur de motets estimés, qui, refusé par Lully comme violoniste, de dépit brise son instrument, retourne à l'étude de la composition, et devient aussi plus tard un des maîtres de chapelle du roi ; Jean-Baptiste Moreau, arrivant presque enfant et sans appui à Versailles, et, désespéré de ne pouvoir se faire entendre à la cour, parvenant à se cacher dans le cabinet de toilette de la dauphine Victoire de Bavière, qui rit de sa naïveté, se laisse charmer par un air de sa composition et le présente au roi. Il dut à cette audace d'entrer à la chapelle royale, et d'être ensuite choisi par Racine et par Mme de Maintenon pour mettre en musique les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* ; Michel Lambert, le chanteur élégant illustré par Boileau, le maître à chanter du beau monde, et l'auteur de charmantes petites cantates, de chansons tendres et d'une mélodie facile, qu'on appelait des *brunettes*, et dont Benserade et Quinault lui fournissaient les paroles. Lully devint son gendre. C'étaient encore Guillaume Minoret, Marc-Antoine Charpentier, Loulié,

professeur et théoricien, premier inventeur du métronome; Marchand, Couperin et d'autres que je m'abstiens de nommer.

L'Allemagne n'était encore habile que dans la musique instrumentale, et célèbre que par ses excellents organistes et clavecinistes. La forte dynastie des Bach florissait déjà; mais le maître, le grand Sébastien, ne devait naître qu'à la fin du siècle.

En Italie, Alexandre Scarlatti, le premier d'une race nouvelle, se préparait à inaugurer sa brillante et féconde carrière, et bientôt on allait représenter à Rome, dans le palais de la reine Christine, le premier des cent quinze opéras qu'il devait composer. La réputation des maîtres qui l'avaient précédé depuis le commencement du siècle, Cavalli, Cesti, Rovetta et d'autres encore, allait s'éteindre devant l'éclat de cet astre, déjà puissant à son aurore.

La musique en Angleterre, grave et doctorale à l'église, naïve et quelquefois piquante dans ces petits airs qu'on nommait des *Glees*, arrêtée dans ses développements par les révolutions, comptait cependant des maîtres savants. Le plus habile, le plus profond, était Henry Purcell, musicien fécond et original, plein de sève et de vigueur, qui mourut à trente-sept ans, laissant après lui de nombreuses productions, remarquables par l'élévation et la majesté du style.

Nous venons de tracer un aperçu sommaire de l'état de la musique en Europe. Louis XIV venait de créer l'opéra en France, la reine Christine livrait son palais aux débuts de Scarlatti. En Angleterre, un pauvre charbonnier ouvre à la musique une sorte de salle d'asile. Missionnaire humble et dévoué, il répand autour de lui l'amour sincère et profond dont il est animé. Utile par l'exemple qu'il donne, par l'œuvre qu'il a fondée, il rendra la voie facile à ceux qui le suivront, longtemps encore après que son nom aura été oublié. Les arts ont aussi leurs pionniers, et le chef renommé qui marche au grand soleil, portant fièrement sa bannière éclatante, ne sait pas le nom du soldat obscur qui lui a frayé le chemin.

Essayons de recomposer par la pensée une séance du club de Britton. N'oublions pas que ces concerts se soutinrent pendant près de trente-six ans, depuis 1678 jusqu'en 1714, époque de la mort de Thomas Britton, et que pendant ce long espace de temps le personnel des exécutants, aussi bien que celui des auditeurs, dut se renouveler plusieurs fois avec des chances diverses. Prenons donc une époque brillante, et supposons qu'au mois de décembre 1710, époque de l'arrivée de Handel à Londres, nous entrons dans le salon de musique de l'assemblée.

Mais ce n'est plus dans la maison noire de Britton que se tiennent les séances. C'est dans une habitation plus confortable du voisinage. Là, plus d'échelle à gravir : nous pénétrons dans la salle de concert par un degré commode et convenable. Britton a quitté sa maison pour échapper à un commencement de persécution, à des propos de tous genres. La singularité de sa vie et de son caractère avait éveillé l'attention des mécontents et des jaloux. On commençait à dire que ses assemblées pouvaient bien cacher des menées séditieuses; d'autres, se rappelant sa liaison avec Garancières, prétendaient qu'on ne s'y occupait que de magie; d'autres encore le donnaient pour un athée, pour un presbytérien ou pour un jésuite. « Mais tout cela n'était que des conjectures mal fondées, dit un biographe anglais : il était honnête, simple et droit, et parfaitement inoffensif. »

Quoi qu'il en soit, il paraît que Britton crut devoir quitter sa maison et constituer un véritable club. Les souscripteurs furent dès lors naturellement soumis à une cotisation. Elle était de dix shellings par an. L'établissement se trouvait enrichi d'une buvette dans laquelle chaque abonné avait le droit de prendre du café moyennant la redevance d'un sou par tasse. Il ne faut pas oublier que le café n'était introduit que depuis quelques années en Angleterre et en Europe : il ne faut donc voir là qu'un tribut payé à la mode, et n'en rien conclure de fâcheux pour la dignité du club.

Entrons dans cette nouvelle salle. Nous y trouverons des artistes bien placés dans le monde, de nobles seigneurs de la cour de la reine Anne, et de belles dames dans d'élégants atours. Voici lord Bolingbroke, puis le comte de Burlington et le duc de Chandos, deux Mécène pour les musiciens. Le clavecin, accordé avec le plus grand soin par Britton lui-même, est déjà chargé du pupitre. Des volumes sortis de la bibliothèque de Britton, dont le catalogue est entre nos mains, sont déjà préparés, ouverts au bon endroit. Nous voyons sur ce catalogue les plus illustres noms contemporains.

On va exécuter des fragments du *Roi Arthur*, célèbre opéra de Purcell, mort depuis quinze ans, la musique composée par Mathieu Lock pour le *Macbeth* de Shakspeare, des sonates de Bassani et de Corelli, et d'autres morceaux encore. Le grave et savant docteur Pepusch, qui, marchant sur les traces de Britton, vient de fonder la Société de l'ancienne musique, entre et se met au clavecin. Voici un des meilleurs violonistes du théâtre de Drury-Lane, M. John Banister, élève de son père, qui perdit la place de directeur de la chapelle royale, pour avoir osé dire, devant le roi Charles II, que les Français jouaient mieux du violon que les Anglais. Voici M. Henry Needler, contrôleur général des douanes, élève pour la composition de feu Purcell, et pour le violon de Banister le père. Cet autre est le poëte Jean Hughes, l'ami de Pope et d'Addison, l'auteur d'une ode en l'honneur de la musique, et excellent musicien. Tout en jouant sa partie, il pense à sa tragédie du *Siége de Damas* qu'il vient de commencer, mais qu'il ne verra pas, car il mourra le jour même de la première représentation. Peut-être Pope et Addison sont-ils dans l'auditoire. Voici M. Woolaston, le peintre, qui vient de terminer le portrait de M. Britton. Britton, un matin, pendant sa tournée habituelle de charbonnier, se rappela qu'il avait à parler à M. Woolaston ; mais n'osant, par discrétion, se présenter chez lui dans son ajustement, il eut l'idée de passer devant la demeure du peintre en criant son charbon M. Woolaston reconnut la voix de son ami, ouvrit la fenêtre et, l'invitant à monter, profita de cette occasion pour commercer son portrait, en jaquette bleue, avec une mesure de charbon à la main. Le poëte Jean Hughes a composé une inscription en vers pour ce portrait, que vous avez pu voir au Musée britannique. Voici les organistes Philippe Hart, Obadiah Shuttleworh, Abel Whichello. Ce jeune homme qui entre maintenant, et sur lequel tous les yeux se portent avec tant d'intérêt et de curiosité, c'est un étranger, c'est M. Handel, le maître de chapelle de l'électeur George de Hanovre ; c'est la première fois qu'on va l'entendre à Londres, où il arrive précédé d'une immense réputation. Les dames se lèvent pour le regarder. Le voilà qui se met au clavecin, au grand chagrin du docteur Pepusch. Cet enfant qui monte sur un escabeau, et qui paraît tellement ébloui de la splendeur de cet auditoire imposant, qu'il tomberait si on ne venait à son aide, c'est un petit prodige dont s'entretiennent déjà tous les amateurs de Londres, c'est le jeune Mathieu Dubourg, l'élève de Geminiani; il va tout à l'heure, et pour son début en public, jouer sur le violon une sonate de Corelli, et Handel lui-même l'accompagnera. Vous voyez qu'avec de tels éléments la séance ne peut manquer d'être variée et intéressante.

Comme si l'existence de Britton eût été liée à celle de ces concerts, c'est dans cette salle qu'il avait fondée et au milieu d'un concert qu'il reçut le coup qui devait le frapper mortellement, et sa mort fut aussi singulière que l'avait été sa vie.

Parmi les habitués du club Britton se trouvait un nommé Robe, qui faisait fréquemment sa partie dans les concerts. Comme il était un des juges de paix pour le comté de Middlesex, il avait reçu le surnom de *Robe de Justice*. Robe avait fait la connaissance d'un forgeron nommé Honeyman. Ce forgeron était ventriloque. Robe eut la malheureuse idée d'amener son ventriloque à un concert, pour effrayer Britton dont il connaissait la simplicité. Il n'y réussit que trop bien. Au milieu d'un morceau qui captivait l'attention de l'assemblée, une voix se fit entendre, qui semblait sortir des entrailles de la terre : « Tombe à genoux, Thomas Britton, ton heure est venue ; fait ta prière, tu vas mourir ! » Le pauvre Britton, saisi d'effroi, tombe à genoux, et, dans une suprême angoisse, il recommande son âme à Dieu. On dit qu'il avait cru

reconnaître la voix de Garencières, son ancien ami. On s'empressa de le détromper ; il fut à l'instant même l'objet des soins les plus assidus; mais tout fut inutile, le coup était porté. Thomas Britton mourut deux jours après, au mois de septembre 1714, à l'âge de soixante ans.

« Au résumé, dit un écrivain anglais, ce fut un homme très-extraordinaire et très-estimé, fort admiré par les gentilshommes, même ceux de la plus haute qualité, aussi bien que par les hommes d'un rang inférieur. Tous étaient pleins de respect pour sa probité, son intelligence, son exactitude et son humilité. Je dis humilité, parce que, tout renommé qu'il fût pour ses connaissances, et pouvant par conséquent vivre très-honorablement sans son commerce, il le continua cependant jusqu'à sa mort, ne le regardant pas comme au-dessous de lui. Il était tellement connu, continue l'historien, que lorsqu'il passait dans les rues de Londres, vêtu de sa blouse bleue et son sac sur la tête, on disait autour de lui : « Voilà le fameux charbonnier, l'ami du savoir, l'habile musicien et le camarade des gentlemen. » Il fut enterré dans le cimetière de l'église de Clerkenwell, quartier qu'il avait toujours habité, sans monument ni inscription, mais accompagné à sa dernière demeure par un grand concours de public de toutes les conditions. »

Telle fut la fin de Thomas Britton : ce composé bizarre a vécu dans un temps et dans un pays qui lui ont permis de se développer en toute liberté. Il me semble qu'un charbonnier, donneur de concerts, patron des artistes, collectionneur de curiosités, recevant, avec sa jaquette bleue, de belles dames dans un salon situé au-dessus d'un magasin de charbon, et auquel il fallait arriver par une échelle, n'aurait pu exister ailleurs qu'en Angleterre.

Britton avait été marié; sa femme ne paraît avoir rempli dans son existence que le rôle d'une bonne ménagère. Il ne lui laissa guère que ses livres, sa bibliothèque musicale, composée d'ouvrages gravés ou copiés de sa main, et une collection considérable d'instruments de musique. Les catalogues de ces diverses collections ont été imprimés et sont peut-être encore aujourd'hui entre les mains des curieux. Tout cela fut vendu au profit de la veuve, et dut produire une somme assez importante, puisque la vente dura trois jours.

L'exemple donné par Thomas Britton ne fut pas stérile. Déjà, de son vivant, la Société de l'ancienne musique avait été fondée. Le sol de l'Angleterre fut bientôt couvert de nombreuses associations de ce genre, aujourd'hui en pleine voie de prospérité. A sa mort, la musique avait fait de grands progrès, et les brillantes promesses du passé commençaient à s'accomplir. Porpora, Leo, Durante, ces maîtres toujours vénérés de la belle école napolitaine, allaient charmer l'Europe par la pureté, l'élégance de leur style. Le génie de Sébastien Bach semblait prédire les futures destinées de l'Allemagne, où déjà la musique dramatique de Keyser signalait une ère nouvelle. En Angleterre, Handel allait imprimer à la musique le sceau de sa puissante manière, tandis qu'en France, Rameau se préparait, par de patientes études, à ses belles découvertes thériques, et aux succès tardifs que son talent nerveux et original réservait à sa maturité. Pendant ce temps aussi, et à quelques années de distance, deux enfants étaient nés, l'un dans la patrie de Raphaël, l'autre dans une petite ville d'Allemagne. Le premier de ces enfants se nommait Pergolèse, le second était Gluck.

F. HALÉVY,
Membre de l'Académie des beaux-arts.

LE REQUIEM DE BERLIOZ.

(2e article) (1).

Dans le dernier article que j'ai publié au sujet d'*Elie*, de Mendelssohn, je renvoyais, par des indications, le lecteur à la grande partition dont la bibliothèque du Conservatoire possède quelques exemplaires. Cette bibliothèque, si incomplète qu'elle soit, peut être regardée cependant comme l'arche de Noé de l'art musical ; elle nous conserve les spécimens des ouvrages perdus pour le vulgaire. Des artistes m'ont su gré de ces indications; ils ont approuvé ce système de critique qui consiste à n'avancer une opinion qu'en offrant le moyen de la discuter. Persuadé, d'ailleurs, que ces études sont profitables aux artistes et aux amateurs éclairés, et que la lecture de la partition en dit plus que bien des pages de critique, j'aurai recours au même système pour le *Requiem* de Berlioz ; j'engagerai à le consulter ceux qui ont le bonheur de pouvoir suivre de l'œil les lignes si croisées, si savamment entrelacées de ce bel édifice musical : une partition de l'un de nos grands maîtres modernes.

Commençons notre analyse du *Requiem*. Le *Kyrie* (n° 1) est l'un des morceaux où l'inspiration est en même temps la plus diverse et la plus continue. On pourrait dire qu'il y a surabondance de richesses, si ces mélodies qui éclosent spontanément, si ces rhythmes qui surgissent d'un détail isolé placé sur le second plan, pour céder à leur tour la place à quelque création également inattendue, n'avaient pour pilier l'admirable phrase du début (page 2, mesure 6) proposée par les basses-tailles. Cette phrase qui persiste au milieu de tant d'accents divers, c'est le tronc séculaire autour duquel un riche feuillage déroule ses panaches ondoyants. Grâce à cette noble phrase, toujours présente à la pensée du compositeur et à l'intelligence de l'auditeur, grâce aussi au dessin chromatique qui en embrasse les contours, l'*unité linéaire*, comme s'exprime au sujet de la peinture un illustre critique, non-seulement est conservée, mais elle s'embellit de tous les charmes que viennent lui prêter le prestige de l'imagination et le solide appui de la science.

Je n'ai pas besoin de dire que cette grâce, que ces charmes n'ont rien en eux-mêmes que de sérieux et de compatible avec la gravité du sujet. La grâce dans la grandeur, dans l'austérité même, c'est le secret des plus grands artistes : c'était celui de Raphaël lorsqu'il peignait les *Stanze* du Vatican; de Dante lorsqu'il traçait de sa plume inspirée l'admirable épisode de Francesca et de Paolo, et, qu'on me permette de le dire, même après avoir cité ces grands noms, c'est le secret de l'auteur du *Requiem* dans ce majestueux morceau.

Au milieu de ces nombreux détails, j'arrêterai d'abord l'attention du lecteur sur les premières mesures. J'ai parlé dans cette revue de l'union qui devait un jour s'accomplir entre la *mélodie*, l'*harmonie* et le *rhythme*, diversifiés par la *sonorité*, et colorés par l'*accent*, l'agent le plus immatériel de la pensée du compositeur, celui qui donne le relief suprême à son œuvre; j'ai dit comment de cette union des éléments primordiaux doivent naître, dans l'avenir, une foule de combinaisons précieuses, et quel vaste champ sera ouvert au génie. Le début du *Requiem* en offre un exemple remarquable. Ici c'est l'unisson, incolore de sa nature, qui est modifié par le timbre et l'accent : les instruments à cordes déroulent lentement en unisson une période chromatique de six notes ; sur la sixième note les cors et bassons s'insinuent pour ainsi dire dans la mélodie ; le *crescendo* renforce la sonorité, qui, tout à coup, s'affaiblit et retombe dans un morne silence (page 1).

Dans le caractère de son instrumentation, Berlioz se plaît quelquefois à confier au chœur ou à certaines voix de l'orchestre des passages dont la texture naturelle semblerait appartenir à une autre famille d'instruments. Cette transposition, tentée par une main maladroite, produirait un déplorable effet; mais exécutée par une main habile, elle donne une extrême variété à l'orchestration. A considérer la figure écrite pour les premiers soprani (page 3), on la prendrait facilement pour la suave et molle ondulation d'un accompagnement de violon. Dans ce dernier cas elle serait peu remarquée ; mais le timbre séraphique des voix de femmes uni aux sons des violons et de la flûte, rend plus moelleux encore les contours de la mélodie. Cette phrase, du reste, demande beaucoup d'égalité dans les voix ; elle exigerait des chanteurs des beaux temps de l'école romaine, alors que le style lié était en honneur et qu'il n'avait pas fait place à ce placage vocal qui, sur nos théâtres, détruit à la fois le charme de l'articulation et celui de l'accent, et trans-

(1) Voir le numéro 43.

forme le sublime interprète de l'âme, la voix humaine, en instrument de percussion.

Un rhythme curieux est celui que proposent les violoncelles à la page 6: il présente au-dessous d'une belle et noble mélodie confiée aux ténors, une figure en croches, disposée de façon à introduire le rhythme binaire au milieu des combinaisons du rhythme ternaire. Ces intersections de rhythmes étaient peu pratiquées par les anciens compositeurs : on en trouve rarement des exemples chez Haydn et chez Mozart ; elles deviennent moins rares dans les ouvrages du dernier style de Beethoven ; chez Berlioz elles abondent au point de devenir quelquefois un défaut ; mais presque toujours elles sont la source de beautés inattendues. Dans le domaine du rhythme Berlioz est un novateur ; et à propos de cette branche de l'art, l'inspiration depuis longtemps lui avait dicté ce qu'enseigne aujourd'hui la théorie.

Je signale (je suis obligé de me borner, je ne puis faire un livre) parmi les variétés d'accents et de rhythmes le murmure produit par le dédoublement du mouvement (page 9) sur les paroles *Defunctis Domine*, et ce brusque et dur *pizzicato*, pareil à un accent de menace qui répond aux pécheurs suppliants. Quelques mesures après, un rayon vient traverser ces nuées sombres ; la flûte et la clarinette s'unissent sur une cadence lente, d'une molle langueur. Il est évident que les mots *Lux perpetua* ont dicté cette nuance au compositeur : c'est la lumière, mais point encore la lumière éclatante des élus; c'est une pâle lueur du séjour céleste à peine entrevu. Je signale également la mélodie implacable que les instruments à vent font entendre au-dessus du brouillard harmonique qui s'élève du sein des instruments à cordes. Pour faire preuve de science, j'ajouterai que c'est à peu près la phrase chromatique du début traitée par mouvement contraire. C'est le terme dont se sert l'école ; les savants seront contents, eux qui n'approuvent un effet nouveau qu'à la condition de pouvoir l'encadrer dans un des articles de leur code.

L'*Iterum venturus est* est, on le sait, une phrase du *Credo*. Au point de vue liturgique, Berlioz a commis une licence qui pourrait passer pour une sorte de dédain du texte sacré, si elle ne cadrait pas parfaitement avec le sujet. Au point de vue du drame, cela est d'autant plus facile à excuser, qu'il en résulte les plus grandes beautés. Les instruments de cuivre (page 26) sont disposés sur quatre coins de l'orchestre. C'est la voix des anges qui résonnent du midi au nord, de l'orient au couchant. Les rhythmes inflexibles se croisent, se mêlent, s'enchevêtrent ; les triolets s'entassent sur les doubles croches, que découpent et hachent les syncopes énergiques; le plus terrible des *ré* ♭ qui soit sorti de la plume d'un compositeur éclate comme un coup de tonnerre, entr'ouve les flancs du globe et montre au jour les morts épouvantés. Là ne s'arrête point l'émotion. Les timbales, comme de fougueuses cataractes, se précipitent au milieu des ondes bouillonnantes de l'harmonie. Elles sont accordées de façon à produire les principaux accords de la gamme. Isolées de l'orchestre, leur sonorité serait peut-être confuse et difficile à apprécier; mais sur le coup violent qui accuse le troisième temps de la mesure (page 31), elles arrivent à s'affermir. La grosse caisse vient joindre aux timbales sa voix tonnante. Et ici, j'en fais l'observation, elle occupe convenablement un poste d'honneur; elle dépeint les détonations souterraines du globe miné par les volcans. A propos d'un de ses opéras, l'on disait à Mozart : « Que de notes! — Pas une de trop, » répondit Mozart. De même, si l'on reprochait à Berlioz les instruments de cuivre : « Pas un de trop, » aurait-il le droit de répondre.

Je saisis cette occasion de faire cette observation, que de tous les compositeurs modernes, Berlioz est celui qui sait tirer de l'orchestre une sonorité plus pleine, plus ronde, plus homogène, sans jamais dépasser les limites du bon sens et de la vérité ; je dis cela à l'adresse des bonnes gens qui supposent que Berlioz est le compositeur qui fait le plus de bruit. Il n'est pas de mince auteur d'ouvrages en un acte au théâtre de l'Opéra-Comique qui ne pourrait lui en remontrer à ce sujet.

Les compositeurs, aidés, on pourrait peut-être dire trahis, par le rhythme des versets de la prose, sont presque tous retombés dans les mêmes formules au début Le dessin rhythmique de ce vers : *Dies iræ, dies illa*, est le même chez Mozart et chez Cherubini; la note seule (je ne puis dire la mélodie) est changée. Je n'accuse pas ces grands maîtres d'une faute où il semble si naturel de tomber; mais, avec plus de recherches, ils eussent donné plus de nouveauté à leur pensée. Chez Mozart, l'entrée du *Tuba mirum* est merveilleuse; la voix du trombone proclamant dans le silence des cieux l'arrêt de mort de la terre, est une idée sublime; mais c'est plutôt un trait de génie qu'une composition puissamment conçue. Berlioz, lui, ne s'est pas abandonné à la séduction d'un rhythme tout tracé; il a puisé son inspiration dans les entrailles mêmes du sujet. Ce *Dies iræ*, conçu d'un seul souffle, semble un bloc énorme et incandescent de notre planète brisée au jour du jugement.

En musique, le caractère des œuvres sérieusement inspirées, c'est non seulement d'émouvoir l'âme par les moyens qui appartiennent en propre à l'art, mais encore de raviver en elle le souvenir des grandes pensées qui l'ont émue jadis, des belles œuvres dont les autres arts lui ont laissé une empreinte affaiblie par le temps, mais ineffaçable. Je ne puis entendre ce morceau de Berlioz sans songer à ce chef-d'œuvre de Byron, le *Ciel et la terre*, le plus grandiose de ses drames, sans me souvenir de ses vers sublimes, dont la musique de Berlioz semble une énergique traduction :

For prayer!!!
And where
Shall prayer ascend
When the swoln clouds unto the montains bend
And burst
And gushing oceans every barrier rend
Until the very deserts know no thirst.

Prier ! Et où s'élèverait la prière, lorsque les nuages s'affaissent vers les montagnes, qu'ils se déchirent, et que l'Océan déchaîné brise ses barrières, et tarit jusqu'à la soif même des déserts ?

Les derniers jours sont venus, la terre a chancelé; une ombre sinistre a passé sur le soleil; les enfants des hommes sont réunis sur le sommet des montagnes; les passions humaines sont mortes dans leur sein; ils contemplent les astres qui s'éteignent un à un dans le ciel; ils penchent l'oreille vers la terre, qui bouillonne dans ses profondeurs, déchirée par le feu des volcans; ils lèvent au ciel des mains suppliantes: voilà le sujet. Comment le compositeur l'a-t-il exécuté? Le *Dies iræ* (page 17) est conçu sur un choral qui n'est pas sans analogie (je ne parle ici que du caractère général) avec le choral final de la symphonie avec chœur. Les basses exposent une psalmodie d'une expression austère et sombre; les voix de femmes y répondent par une prière humble et résignée. Cependant l'entrée successive des différentes voix éveille une vague inquiétude. A peine le morceau a-t-il commencé, que déjà le souffle de la tempête se fait pressentir, mais léger encore, et comme un inappréciable murmure. Tout d'un coup le choral s'arrête; une bouffée d'orage passe sur ce peuple de suppliants; la prière recommence; Mais le ton de *si* ♭ a succédé à celui de *la* mineur; la prière est plus haute, l'inquiétude a fait place à l'effroi : les ténors, sur les cordes aiguës accompagnent le choral d'un long sanglot. L'heure fatale s'avance. Comme une paille légère, le souffle puissant de la tempête entraîne les voix éperdues dans les régions aiguës de *ré* mineur. Dès lors, s'élèvent les mugissements de l'orchestre, pareils aux sourds bouillonnements de la lave qui tourmentent la montagne avant de la déchirer. L'explosion des foudres vengeresses ne se fait pas attendre; elle éclate sur un formidable accord des instruments de cuivre, dont l'effet est d'autant plus admirable, que le compositeur, qui, à cette heure d'enfantement, devait avoir, lui aussi, une lave ardente dans le cerveau, a su en refréner les élans jusqu'au moment suprême.

Comme contraste, comme modèle d'apaisement des forces orchestrales, j'indiquerai la belle phrase *Mors stupebit* (page 33).

On me trouvera peut-être bien fécond en remarques, mais elles pourront profiter aux artistes. Il est convenu que le *Dies iræ* de Berlioz est

un chef-d'œuvre. Il n'est si rigide professeur du Conservatoire qui ne rende justice au compositeur pour son habileté à déchaîner les cuivres. C'est beau, c'est grand, c'est saisissant, disent le plus prévenus. Eh bien, si à ce sujet je suis un peu de l'avis de tout le monde, à un autre égard tout le monde n'est pas du mien. Je distingue deux ordres de beautés, une beauté en quelque sorte matérielle, qu'elle ait l'effroi ou la volupté pour objet, et une beauté spirituelle qui se distingue par des conditions absolument différentes. A l'une, l'éclat, la vivacité des nuances; à l'autre, l'harmonieuse pureté de la ligne. Le *Tuba mirum*, auquel je viens d'ailleurs de rendre justice, appartient au premier de ces ordres : aussi quelle que soit la vivacité de l'impression que l'on éprouve, ne dure-t-elle pas plus longtemps que le moment qui l'a vue naître, et peut-être, que Berlioz me pardonne, regrette-t-on de s'être laissé impressionner si vivement. D'autres morceaux, que j'analyserai dans le prochain numéro, sont moins connus, moins appréciés du public; on ne les cite jamais, et cependant ils appartiennent à un ordre d'idées bien supérieur. Le jour qu'il traça les foudroyantes harmonies du *Tuba mirum*, le compositeur a fait faire moins de progrès à l'art que le jour où il écrivit ce noble Offertoire, où la fugue, la forme définitive de l'art, maîtrisée, vaincue, obéissant aux lois du sentiment, est venue dérouler en vagues assouplies ces ouragans sonores que les anciens compositeurs déchaînaient sans savoir les gouverner.

LÉON KREUTZER.

P. S. Nous n'avons pas un mot à retrancher des éloges que nous accordions à Roger dans notre précédent article, et qu'un spirituel confrère nous reproche malignement. En effet, tous ces éloges, Roger les avait mérités à la répétition du *Requiem* par la manière dont il avait chanté le *Sanctus*, et nous avons écrit le commencement de notre article sous cette impression. Il est vrai qu'au jour solennel, par des motifs qui importent peu, la voix de Roger a été remplacée par trois ou quatre autres voix, parmi lesquelles celle de Sainte-Foy dominait exclusivement et se faisait seule entendre. Nous avons oublié de le dire, mais notre spirituel confrère a été plus habile : il a entendu *six chanteurs au lieu d'un !* Nous en concluons qu'il doit avoir l'oreille encore plus fine que la plume.

CORRESPONDANCE.

A Monsieur Fétis, à Bruxelles,

Paris, ce 26 octobre.

J'ai d'abord à vous remercier, Monsieur, de l'intérêt que vous témoignez au Recueil d'études dont vous avez eu la bonté de parler dans votre dernière lettre, et je me réjouis d'avance de l'analyse développée que vous me promettez à leur sujet. Si, en attendant, je prends la liberté de vous adresser ici quelques mots par rapport à quelques unes de vos observations, c'est seulement pour protester contre la tendance que vous m'attribuez : celle de vouloir *sortir du rhythme*. Je poursuis, autant que mon faible talent me le permet, le même but que vous, Monsieur, celui d'*agrandir son domaine*, et j'ai, comme vous, la conviction qu'il s'agit avant tout de trouver des combinaisons nouvelles; mais je crois aussi qu'il est des moments où, pour arriver à l'expression de certains sentiments, il faut savoir sortir des allures trop régulières. Quelques uns des morceaux contenus dans le Recueil en question doivent vous le prouver, et un assez grand nombre de compositions que je me propose de publier très-prochainement vous le démontreront davantage.

Je n'ai pas besoin d'ajouter, Monsieur, que c'est seulement parce que je tiens trop à être, en général, de votre avis sur cette matière si intéressante du rhythme, que je me permets de vous contredire sur un point qui me concerne, et j'attends avec impatience les nouveaux éclaircissements que vous me faites espérer à ce sujet.

En attendant, Monsieur, veuillez recevoir l'expression de la haute considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être votre tout dévoué,

FERD. HILLER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra le *Juif errant*.

*** Lundi dernier, la *Favorite* et le premier acte de la *Péri* composaient le spectacle : mercredi, le théâtre a fait relâche, à cause des préparatifs de la grande représentation du lendemain. Vendredi, les *Huguenots* ont été donnés, et Roger a chanté avec sa supériorité ordinaire le rôle de Raoul.

*** Adolphe Adam a terminé la musique du nouveau ballet d'*Orfa*, dont le rôle principal doit être dansé par Fanny Cerrito. On assure que la première représentation aura lieu du 20 au 30 novembre. A côté de Mme Cerrito, on y verra Mmes Taglioni, Bagdanoff, Emarot, Louise et Mathilde Marquet, etc.

*** Le *Père Gaillard*, *Galathée*, *la Croix de Marie*, les *Porcherons* et les *Deux Jaket* ont composé les spectacles de la semaine dernière à l'Opéra-Comique.

*** La première représentation des *Mystères d'Udolphe* est annoncée pour mercredi prochain.

*** L'ouverture du Théâtre-Italien, sous la direction de M. Corti, est toujours fixée au 15 novembre. L'*Otello*, de Rossini, servira au début de la nouvelle troupe. Toutes les difficultés pour la location de la salle ne sont pas encore levées ; il y a lieu de croire pourtant qu'elles n'offriront pas d'obstacle sérieux.

*** Adolphe Adam est chargé de composer la cantate pour la représentation extraordinaire qui doit être donnée à l'Opéra-Comique.

*** La cantate du Théâtre-Italien est confiée à M. Ambroise Thomas.

*** Une indisposition prolongée de Chollet a retardé au Théâtre-Lyrique la reprise du *Postillon de Longjumeau*. Il est probable toutefois que cette reprise aura lieu la semaine prochaine.

***La recette générale des théâtres, concerts, cafés-chantants, bals, etc., pendant le mois de septembre a été de 905,857 fr. 44 c. Celle du mois précédent n'avait été que de 720,455 fr.

*** Les journaux de Lyon nous ont apporté la nouvelle du succès que vient d'obtenir l'opéra de *Madelon*, de F. Bazin. La musique et le poëme ont été fort goûtés par le public lyonnais. L'exécution de l'ouvrage a été excellente. Mme Cabel, qui remplit le rôle de Madelon, est accueillie tous les soirs, à son entrée en scène, par une pluie de bouquets. M. Anthiome, dans le rôle d'Arthur Landry, et M. Fromant, dans le rôle de Joseph, reçoivent leur part d'applaudissements.

*** Aujourd'hui dimanche, à une heure, la lecture et l'audition d'une traduction de la tragédie d'Euripide, *Achille porte couronne*, par M. Sébastien Rhéal, avec chœurs en musique par M. Elwart, auront lieu au bazar Bonne-Nouvelle dans la salle des concerts des artistes-musiciens.

*** Ferdinand Hiller a définitivement accepté les propositions avantageuses et flatteuses qui lui ont été faites de revenir à Cologne. Il reprendra les fonctions de directeur des concerts et du Conservatoire de musique. Cependant, il passera encore cet hiver à Paris, après l'excursion qu'il doit faire dans la capitale de la province rhénane pour y diriger quelques concerts et y faire une inspection des classes de l'école de musique.

*** Frédéric Brisson est de retour à Paris, après une brillante tournée en Normandie. Il se dispose à reprendre ses cours de piano.

*** Dimanche prochain, 7 novembre, Ferdinand Hiller se propose de faire entendre dans la salle de M. Sax un choix de morceaux de musique de chambre de sa composition. Il y exécutera entre autres plusieurs études et esquisses rhythmiques (publiées ou inédites), qui emprunteront un intérêt particulier des intéressantes lettres sur le rhythme de M. Fétis, que nous publions dans ce journal.

*** En même temps que nous annonçons le cours de chant que va ouvrir Henri Panofka, l'excellent professeur, dont la méthode a si bien fait ses preuves, nous devons dire que son *Guide de chant pratique* paraîtra incessamment.

*** M. le ministre de l'intérieur a accordé dernièrement une somme de 4,000 fr. pour la statue de Le Sueur, érigée à Abbeville le 10 août de cette année. Nous ne pouvons qu'applaudir à cet acte de haute justice envers cet illustre compositeur.

*** L'un des principaux directeurs des théâtres d'Italie, Alexandre Lanari, vient de mourir à Florence.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon*, 14 octobre. — La reprise du chef-d'œuvre de Meyerbeer, le *Prophète*, annoncée plusieurs jours à l'avance, était attendue avec une vive impatience; des avis bien divers, et tous soutenus par des raisonnements qu'une observation superficielle pouvait faire croire justes, étaient émis par les amateurs. L'exécution de cet opéra devait, suivant les uns, sinon être impossible, tout au moins laisser à désirer; suivant les autres, au contraire, Duprat possédait toutes les qualités nécessaires pour bien rendre le beau rôle du prophète. Pour nous, notre opinion était formée depuis longtemps; le jugement que nous avons porté sur Duprat et que chaque représentation vient corroborer, nous donnait la certitude de ne pas le voir faiblir sous cette lourde tâche. Ce rôle, tout de détail, devait essentiellement convenir à ses qualités. Bon comédien, possesseur d'une excellente méthode qui lui permet de bien utiliser sa voix, et de la ména-

ger assez pour arriver à bonne fin, Duprat n'était-il pas assuré de réussir? Un succès franc et de bon aloi est venu mettre un terme à toutes les discussions, et nous démontrer que nous n'avions pas trop présumé de notre premier ténor. Le *Prophète* a été repris jeudi dernier sur notre scène en présence d'une société aussi nombreuse que choisie, et au milieu de plus d'applaudissements qu'il n'en obtint jamais dans aucune des trente-huit représentations données l'année dernière. Le temps n'avait pas effacé les beaux souvenirs laissés par Mlle A. Lacombe dans le rôle de Fidès, sa plus belle création parmi nous; le public a battu des mains à son entrée en scène. Mlle Lacombe se montre, dans cet opéra, sous son jour le plus favorable ; aucune œuvre ne sert mieux à faire briller la richesse de ses qualités si diverses et si précieuses; son habileté dramatique lui permet de s'identifier complétement avec le rôle dont elle est chargée. Mlle Chambard a rendu avec bonheur le rôle de Berthe, et s'est fait souvent applaudir. Bonnesseur chante admirablement l'air : *Aussi nombreux que les étoiles*. Ismaël et Lucien se sont aussi distingués. Les patineurs ont fait merveille.

*** *Boulogne 28 octobre.* — Hier mercredi, devant une salle comble, Mlle Nau, p cur la première fois, paraissait aux concerts de la Société philharmonique. L'éminente artiste a reçu l'accueil le plus sympathique dès le premier morceau, la cavatine du *Bravo*, de Mariiani. Elle a aussi chanté avec un succès croissant les couplets du *Démon de la nuit*, le grand air de *Lucie*, parfaitement accompagné, dans le dialogue de la flûte avec la voix, par notre excellent flûtiste M. Chardard. Cet air a été pour Mlle Nau un véritable triomphe, et lui a valu un rappel avec applaudissements enthousiastes, qui se sont reproduits pour l'air de De Bériot, par lequel elle a terminé ce brillant concert. Les instrumentistes qui en faisaient partie étaient : MM. D. de Grau, pianiste et J. Froment, violoniste. Le premier a dit avec énergie la fantaisie sur *Robert le Diable*, de Prudent; avec délicatesse une *Étude* de Bertini; avec *brio*, une mazourka intitulée : *Hommage à Mlle Blahetka*, et dont il est l'auteur. Dans deux fantaisies, l'une sur la *Reine de Chypre*, de Lée, l'autre sur *Lucie de Lammermoor*, de Séligmann, M. J. Froment a fait preuve de beaucoup de talent sur le violoncelle. Nous devons mentionner honorablement une ouverture composée expressément pour notre Société philharmonique par M. Osborne pendant son séjour à Boulogne. L'éminent pianiste-compositeur vient d'ajouter une belle page à ses œuvres par cette composition nouvelle, où les idées les plus heureuses sont rehaussées par une instrumentation claire et brillante. L'orchestre, dirigé par M. Péret, ami de l'auteur, s'est surpassé, afin de se montrer digne de cette honorable dédicace.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne.* — *Austin*, opéra nouveau de Marschner, doit être représenté dans le courant de l'hiver. Le 18 octobre, on a donné le *Dieu et la Bayadère* d'Auber, avec Lucile Grahn. Cette reprise a fait le plus grand plaisir. L'Académie de musique vient de créer une école d'opéra, sous la direction de MM. Gentilhomme et Barth; le baron Dietrich a mis à leur disposition l'élégante salle de spectacle qu'il a fait construire dans son palais.

*** *Hambourg.* — M. J.-F. Schwenke, organiste de l'église Saint-Nicolas, vient de mourir dans sa soixantième année. On doit à cet artiste un grand nombre de compositions religieuses estimées; mais ce qui lui assure un nom durable, c'est un recueil de préludes et d'intermèdes (*Zwischenspiel*) pour l'orgue.

*** *Darmstadt.* — Depuis l'ouverture du théâtre on a représenté *Norma*; le *Prophète* a été joué en présence du grand-duc héréditaire de Russie et du prince héréditaire de Wurtemberg. L'exécution a été digne de l'œuvre et de l'auditoire; puis sont venus *Martha*, *Caterina Cornaro*, les *Mousquetaires de la Reine* et *Robert*.

*** *Hanovre.* — Nous possédons aujourd'hui la plus riche et la plus élégante salle de spectacle de l'Allemagne. La décoration des loges est blanc et or avec tentures rouges. Aux balustrades des secondes et troisièmes loges, on voit en relief les portraits des poëtes, compositeurs, acteurs et chanteurs les plus célèbres. Ce qui frappe surtout quand on entre dans la salle, c'est un lustre colossal avec 288 becs de gaz disposés en groupes. La voûte, blanc et or, est décorée de huit tableaux de Creling. Les foyers sont garnis de divans en velours rouge; au milieu s'élève la statue d'Hébé. La scène a 90 pieds de large sur une profondeur de 150 pieds.

*** *Leipzig.* — Le second volume des œuvres de Sébastien Bach que publie la Société Bach, paraîtra avant la fin de l'année : il contient douze cantates d'église inédites.

*** *Dresde.* — Une artiste dramatique jadis célèbre, Caroline Neuber, qui a fait époque dans l'art théâtral en Allemagne, mourut en 1760 à Laubegast, près Dresde, dans un dénûment complet. Un monument vient d'être érigé sur sa tombe au cimetière de ce village, par les soins de M. Edouard Devrient et de ses collègues, M. Winger et Gerstofer.

*** *Amsterdam.* — Il y a ici dans ce moment un opéra allemand qui n'en est encore qu'à ses débuts, mais qui paraît devoir faire de bonnes affaires.

*** *Barcelone*, 24 octobre. — Après quatre mois de silence, la saison lyrique a commencé au théâtre de Santa-Cruz, avec *Lucrezia Borgia*, chantée par Mme Jullienne, dont la belle voix a bien vite conquis les sympathies du public. Le *Barbier de Séville* a suivi *Lucrezia*. Mme Debelke chantait le rôle de Rosine, Lucchesi celui d'Almaviva. Manfredi celui de Basile, et Bellincioni celui de Bartolo. L'exécution du chef-d'œuvre a été peu satisfaisante, à l'exception de Lucchesi, artiste vraiment distingué, chanteur habile, qui a obtenu un grand succès. Le violoniste Robbio, l'élève de Paganini, a donné deux concerts, dans lesquels il a grandement réussi par son jeu hardi, plein d'éclat, qui rappelle tout à fait l'école du maître. Un autre artiste de talent, M. Ribas, né en cette ville, et qui depuis quelques années tenait l'emploi de première flûte au théâtre de Covent-Garden à Londres, a aussi donné un concert, et enlevé les bravos de ses compatriotes par la douceur avec laquelle il file le son, par son exécution brillante et nette. Sa fille, âgée de treize ans, a montré un précoce talent, comme pianiste.

— Cours de chant et leçons particulières de M. H. Panofka. Les cours seront de deux heures et auront lieu chez M. Panofka deux fois par semaine. Chaque cours se composera de six élèves. — S'adresser à M. Panofka, cité d'Antin, 14, tous les jours, de onze heures à une heure.

— M. Mecum, luthier à Cologne (Pr. Rh.), 10, Ursula-Strasse, possède un alto magnifique de Jos. Guarnerius. Cet instrument est, sans contredit, le plus beau chef-d'œuvre sorti des mains du célèbre maître. (Prix : 4,000 fr.)

— On demande, pour un magasin d'instruments de musique à Paris, une jeune dame ou une demoiselle sachant très bien toucher du piano et connaissant un peu la tenue des livres. — Répondre *franco*, poste restante, à Mme L. B. C.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez CHALLIOT, éditeur de musique, rue Saint-Honoré, 352.

THÉATRES ROYAUX

Trois fantaisies pour le piano par

ALBERT SOWINSKI.

Op. 68. Théâtre-Français, fantaisie sur *Richard Cœur-de-Lion*.
Op. 69. Théâtre-Italien, fantaisie sur *Semiramide*.
Op. 77. Théâtre-Allemand, fantaisie sur *Freischütz*.

EN VENTE CHEZ Mme BOIELDIEU,

Passage Choiseul, 54.

H. ROSELLEN. Op. 137. Fantaisie sur le *Tre Nozze*. . 9 »
C. SCHUBERT. Op. 162. Echos du Rhin, valse pour piano . . . . . 6 »
LES MÊMES A QUATRE MAINS 7 50

Chez CHABAL, boulevart Mortmartre, 15.

PETITE MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE DE CHANT

(OU PETIT SOLFÉGE MODERNE D'ITALIE)

Dédiée aux maisons d'éducation de femmes, par

LUIGI BORDÈSE

Prix : 15 fr.

Parmi les solféges et les méthodes de chant qui ont paru jusqu'à présent, les artistes avaient laissé une lacune que vient de combler un nouvel ouvrage. La *Petite Méthode de chant*, de Luigi Bordèse, dont le nom est déjà connu comme celui d'un excellent professeur et d'un charmant compositeur, renferme les qualités qu'il est si difficile de réunir dans une œuvre théorique : l'utilité et l'agrément. Elle peut servir de solfége pour les personnes qui commencent l'étude de la musique, et de méthode pour les jeunes voix que l'on craint de fatiguer, et qui cependant doivent travailler de bonne heure l'art du chant avec tout le développement nécessaire du goût. Les petites vocalises qui la terminent sont tout à la fois des leçons dont les difficultés sagement graduées soutiennent l'attention de l'élève, et des mélodies distinguées et gracieuses qui rendent le travail facile et même attrayant. Nous pouvons prédire à M. Bordèse un succès réel et bien légitimé par l'approbation de tous les professeurs qui ont regardé son nouvel ouvrage avec soin.

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE

A l'usage des organistes du culte catholique, adopté par et pour les Conservatoires de Paris et de Bruxelles, et publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Les deux premières années contiennent 222 pages de musique, grand format, avec les explications sur le doigté spécial de l'orgue, sur l'accompagnement du plain-chant et une école complète de la pédale. On les recevra *franco* à domicile au prix de 25 fr. 50. — Ecrire à M. Lemmens à Bruxelles, ou à M. A. Cavaillé-Coll fils, facteur d'orgues, rue de Larochefoucault, 66, à Paris, et à MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 103. (Affranchir.)

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | No 45. | 7 Novembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tonson, 15, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 31, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti et chez Canongio.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Grand-Opéra, reprise de *Moïse*, opéra en quatre actes, de Rossini. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *les Mystères d'Udolphe*, opéra comique en trois actes, de MM. Scribe, Germain Delavigne et Clapisson (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Théâtre-Lyrique, reprise du *Postillon de Lonjumeau*, par **G. Héquet**. — L'Ermitage, souvenirs de J.-J. Rousseau et de Grétry, par **Edouard Fétis**. — Revue critique, Emile Prudent, ses dernières compositions, la Danse des Fées, Villanelle, six Etudes de Léon Kreutzer, etc. par **Paul Smith**. — Compositions diverses de Joseph Franck, d'Albert Sowinski et Louise Farrenc, par **Adrien de la Fage**. — Du quatuor instrumental et vocal, par **Henri Blanchard**. — Correspondance, Bruxelles, Berlin et Harkoff. — Nouvelles et annonces.

GRAND OPÉRA.

Reprise de *Moïse*,

OPÉRA EN QUATRE ACTES, DE ROSSINI.

Depuis longtemps il était question d'une reprise de ce chef-d'œuvre, et plus il s'écoulait de jours, de mois, d'années, plus nous étions certains que cette reprise produirait un effet d'admiration, d'enthousiasme supérieur à celui de la première représentation. On ne saurait croire à quel point les productions capitales d'un artiste gagnent à se dégager du voisinage de ses œuvres moyennes, à quel point leurs immortelles beautés se purifient, s'éclairet, se transfigurent en sortannt de l'atmosphère qui environnait leur création.

Lorsque Rossini donna *Moïse* en France, le 23 mars 1827, quelques mois après *le Siége de Corinthe*, un an et demi après *le Viaggio à Reims* (devenu plus tard *le Comte Ory*), nous n'entendions partout que lui : nous ne vivions que de ses opéras et de sa musique. C'était notre pain quotidien, et, malgré soi, le pain quotidien a toujours quelque chose qui fatigue et qui rassasie. Malgré soi, une certaine indifférence succède à l'appétit, lors même que ce pain serait le gâteau le plus exquis. Aujourd'hui nous n'en sommes plus là : les chants n'ont pas cessé, mais ils sont devenus plus rares ; nos oreilles et nos âmes se sont remplies d'autres mélodies, d'autres harmonies que celles qui nous avaient presque seules occupés pendant dix années. Aujourd'hui la musique de *Moïse* est une nouveauté plus neuve que lorsque nous l'entendîmes d'abord ; ajoutons que, généralement, l'exécution en est beaucoup meilleure ; que l'art de la décoration, du costume, de la mise en scène, a fait des progrès, et que le directeur qui régnait à l'Opéra en 1827 s'était bien gardé de traiter Rossini avec autant de magnificence que celui qui le gouverne en la présente année 1852. Il est donc tout simple que *Moïse* ait fait sur la scène française une triomphale rentrée, et qu'il semble désormais appelé à y prolonger son séjour.

Le *Mosè* italien, donné en 1818, marqua une grande époque dans la vie de son auteur : c'est à partir de ce moment surtout qu'il sentit sa haute portée et qu'il se prit un peu plus au sérieux. Il avait vingt-six ans alors, et l'année précédente il avait donné *la Gazza ladra* à Milan, deux ans auparavant *le Barbier* à Rome, *Otello* à Naples. *Mosè* fut joué dans cette même ville, à San Carlo, tandis qu'*Otello* l'avait été au Fondo. Quel prodige que ce *Mosè* si grave, si religieux, si sublime, ait été écrit de la même main qui avait tracé les délicieuses folies du *Barbier* ! Quelle variété d'inspiration ! quelle souplesse de génie ! Et l'on sait tout ce que Rossini créa, inventa de grand, d'admirable pour le *Moïse* français ! C'était une partition complétement reprise en sous œuvre, enrichie de chœurs, de finals, d'airs chantés et d'airs de ballet, qui auraient suffi à la fortune d'un opéra entier.

Nous n'avons ni le temps ni l'espace nécessaire pour étudier page à page cette infiniment belle partition. Nous ne pouvons et ne voulons quant à présent que dire en peu de mots de quelle façon les artistes l'ont rendue. En 1827 les rôles étaient ainsi distribués : Levasseur représentait Moïse ; Dabadie, Pharaon ; Adolphe Nourrit, Aménophis. Mme Damoreau chantait le rôle d'Anaï, que Mlle Falcon reprit en 1832 ; Mme Dabadie, celui de Sinaïde ; Mme Mori, celui de Marie. Aujourd'hui tous ces artistes ont pour successeurs Obin, Morelli, Gueymard, Mmes Laborde, Poinsot, Duez. Chapuis remplace Alexis Dupond dans le personnage d'Eliezer ; Guignot succède à Bonel dans celui d'Osiride, et Lucien, à Ferdinand Prevost, dans celui d'Alfide, le messager qui porte des ailes à la tête.

Sans doute Levasseur a laissé dans le rôle de Moïse, soit en italien, soit en français, des souvenirs imposants. Il était impossible de s'y montrer plus beau de physionomie et de voix. Cependant nous devons dire qu'Obin n'y fait naître aucun regret, et que ce jeune artiste vient de s'y révéler d'une manière presque inattendue, malgré les honorables succès obtenus par lui jusqu'alors. Il a chanté avec une largeur de voix magnifique et une pureté de style irréprochable. Dans le final du troisième acte, dans la prière du quatrième, il a été vraiment à la hauteur du rôle poétique et musical Morelli a chanté Pharaon comme jamais personne ne l'avait fait à l'Opéra. C'est au Théâtre-Italien qu'il faudrait aller chercher un souvenir rival, mais non vainqueur. Gueymard a triomphé de difficultés inouïes, et qu'on aurait pu croire insurmontables dans le rôle du ténor. C'est pour lui le meilleur exercice vocal, et il en recueillera d'excellents fruits. Mme Laborde a chanté avec tout le talent qu'on lui connaît le charmant rôle d'Anaï, et Mlle Poinsot a élevé celui de Sinaïde au-dessus du rang qu'il tenait jadis. La débutante, Mlle Duez, n'avait qu'un emploi modeste, mais dans lequel, pourtant, on a jugé avec faveur sa voix et sa figure. Chapuis, Guignot, Lucien, ont aussi donné de la voix et de la verve, argent comptant. Quant à l'ensemble des chœurs, il n'avait jamais été plus puissant : jamais les masses vocales ne s'étaient associées aux masses orchestrales avec une plus cordiale sympathie. Des études longues et assidues avaient préparé ce résultat, qui n'a trompé l'attente de personne.

Aucune dépense, aucune peine n'avait été épargnée. *Moïse*, quoique âgé de vingt-cinq ans et plus, n'a pas dû coûter moins que s'il venait de naître. La danse apporte aussi son contingent de luxe et d'élégance : Mlles Taglioni, Bagdanoff et plusieurs autres encore ont été applaudies. Tous les artistes du chant ont été rappelés. On a voulu entendre deux fois le fameux duo d'Aménophis et de Pharaon, chanté par Gueymard et Morelli. On voudra entendre bien des fois tout le chef-d'œuvre, et *Moïse* guidera l'Opéra vers la terre promise, comme il y conduit les Hébreux.

R.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LES MYSTÈRES D'UDOLPHE,

Opéra comique en trois actes, libretto de MM. SCRIBE *et* GERMAIN DELAVIGNE, *partition de M.* CLAPISSON.

(Première représentation le 4 novembre 1852.)

Il a existé, vers le commencement de ce siècle, une génération de lecteurs de noirs romans anglais, dilettantes fanatiques des aventures extraordinaires, incroyables, impossibles, dont *le Moine* de Lewis était le modèle. Maria-Régina Roche et la fameuse Anne Radcliff se distinguèrent dans ce genre fantastique. Toute la génération dont nous venons de parler se plaisait infiniment à frémir des apparitions de la tour du Nord et des *Mystères du château d'Udolphe* de cette célèbre romancière d'outre-Manche. Les auteurs du libretti de *la Muette de Portici* et de *Robert-le-Diable* ont emprunté le sujet ou pour mieux dire le titre de leur dernier ouvrage au roman d'Anne Radcliff, et ils ont placé le lieu de la scène en Danemark. Il s'agit d'arrêter, par ordre d'un roi quelconque de ce pays, une princesse Ulrique qui traverse son royaume pour se rendre en Suède. L'exposition de ce petit événement politique à accomplir est assez obscure, passant par la bouche du propriétaire du château d'Udolphe. Cette exposition rappelle celle de la tragédie de *Rhadamiste et Zenobie*, de Crébillon, qui fit jeter les hauts cris à Boileau sur la décadence de l'art dramatique, dans la vieillesse de ce législateur du Parnasse, comme on disait alors.

L'action de la pièce nouvelle de MM. Scribe et Delavigne se passe donc en Danemark. La famille des Udolphe et celle des Norby se détestent comme les Montaigus et les Capulets. Il ne tient pas aux auteurs que cette *haine de famille infiniment trop prolongée*, ne soit ridicule par la physionomie que donnent à cette haine le comte Udolphe et l'amiral Norby; mais ce ridicule est peu amusant parce qu'il n'est pas naturel dans son expression. Suzanne, la fille du concierge du château d'Udolphe, parlant et chantant sans cesse sa terreur à propos des apparitions dans le château, n'est guère plus gaie. La pièce peut donc être rangée dans la catégorie des mélodrames, intéressante parfois, et, du reste, bien coupée pour la musique.

Nous nous félicitons qu'il ne soit pas dans nos attributions musicales de suivre les détours de cette intrigue compliquée, afin de la faire comprendre à nos lecteurs. Les feuilletonistes du grand format useront assez largement de cette partie de leurs fonctions pour nous ôter tout scrupule de nous en être dispensé. Pourquoi déflorer, d'ailleurs, le plaisir que doivent éprouver les spectateurs aux trucs-péripéties expliqués rationnellement par les auteurs au dénouement?

M. Clapisson, qui s'est montré depuis longtemps compositeur fin, gracieux, dans une foule de charmants albums, avait une responsabilité complexe dans la nouvelle partition qu'il donnait au public : c'était de soutenir ce qu'on est convenu d'appeler le *poème* qu'on l'avait chargé de mettre en musique, et de se montrer digne de sa réputation de mélodiste et d'harmoniste correct; quant à son instrumentation, elle est bien de ce temps, c'est-à-dire suffisamment bruyante et brillante. L'ouverture participe de ces deux caractères : elle est riche et pauvre ; abondante en petits motifs, et manquant d'une idée largement développée comme cela se trouve dans nos belles ouvertures de l'école française.

Le petit morceau vocal après l'ouverture, et que nous désignerons par les couplets de la peur, chantés par Mme Meillet, chargée du rôle de Suzanne, est pittoresque sous le double rapport de la mélodie et de l'instrumentation, qui en est ingénieuse. Après ce morceau, d'une juste mesure, vient un trio entre Arved-Dufresne, Christine-Miolan et Suzanne-Meillet. C'est de la mélodie bien écrite pour les voix ; mais cela est trop long et gagnerait à être abrégé. Le duo qui suit entre Arved et Christine se distingue par la chaleur et la grâce, surtout la péroraison, qui offre un joli nocturne de salon d'un sentiment tout empreint de mystérieuse intimité d'amour.

A la suite d'un chœur d'entrée fort bien traité, viennent deux couplets dits par Udolphe-Lemaire. Ils sont d'une mélodie franche, d'une déclamation vraie et d'une instrumentation spirituelle. On aurait l'air d'adresser une épigramme à l'auteur en lui disant que ces couplets sont le meilleur morceau de la partition, et cela n'en est pas moins vrai cependant. Ils sont tout empreints d'une couleur rétrospective et d'une ironie sur les croyances populaires en fait de revenants, mis en saillie par des effets d'orchestre on ne peut plus piquants : aussi ont-ils été *bissés*. Nous voudrions cependant que le passage où le comte dit que les croyances superstitieuses le font rire aux éclats, imitassent avec plus de vérité ces rires éclatants, ce qui serait facile en doublant la valeur des notes qui expriment ce rire ; comme aussi le trait de petite flûte, auquel se mêle un autre trait de hautbois, devrait être soutenu de quelques notes de basse dites par le basson pour donner plus de corps à ce petit dialogue, qui, du reste, est d'un comique fort original, et qui fait de ce morceau un diamant de bonne déclamation scénique et musicale. Le final du premier acte, qui vient après ce morceau, est beaucoup plus important et ne le vaut pas à beaucoup près.

Une ronde de marins ouvre le second acte. Ces couplets visent à l'originalité mélodique sans y atteindre absolument. Un air de basse chanté par l'amiral succède à cette ronde bien rhythmée. Soit que ce brave amiral chante une élégie un peu monotone sur son fils qu'il croit mort, soit que la mélodie ne soit pas bien neuve non plus, cet air semble fait pour passer inaperçu, ou même pour être passé. Le duo bouffe qui suit entre le comte Udolphe et l'amiral est bien fait; mais il a le tort de faire grimacer le comique entre deux hommes sérieux, malgré la bonne volonté des auteurs qui ont prétendu ou qui ont cru les rendre plaisants.

L'air *con coro misterioso*, chanté par Mlle Miolan, est d'un effet pittoresque, avec la phrase du chœur souterrain : *Non, cet hymen ne s'accomplira pas!* et la mélodie dite par Christine :

Je crois à la magie
Qui promet le bonheur.

Cette mélodie est bien sentie et bien exprimée par la cantatrice, qui l'a dite avec une sensibilité venant du cœur et un bon style de chant. Le final de cet acte, après une romance peu saillante, est, comme celui du premier acte, long, large et trop longtemps aérien, c'est-à-dire vague et sans aucune originalité mélodique, comme il est sans effet dramatique. Il rappelle, pour la situation, le chœur de *Camille ou le Souterrain*, de d'Aleyrac, qui est d'un dessin mélodique et d'une forme dramatique bien mieux arrêtée; car on sent, on frémit, en écoutant ceux qui sont en scène, qui prient et cherchent les moyens de délivrer les deux malheureuses victimes qui vont mourir dans les souterrains du château.

L'air qui se trouve au commencement du troisième acte est charmant de mélodie et d'effet d'orchestre; car le compositeur s'est inspiré, sans doute involontairement, du motif d'un air de la *Flûte enchantée* de Mozart, et d'une charmante pédale de cor qui se trouve dans le *Muletier* d'Hérold, au moment du sommeil, et qui produit un délicieux effet.

Ici se trouve placé un sextuor vocal sans autre accompagnement que

quelques notes de timbales pour maintenir les chanteurs dans la tonalité. C'est un morceau bien écrit pour les voix, bien fait, mais trop long. Indépendamment de la situation dramatique qui languit, les dessins mélodiques et harmoniques n'offrent rien de nouveau, de pittoresque dans l'enchevêtrement des voix, et on est forcé de dire encore que le trio qui suit est aussi bien long, quoique la situation soit intéressante, et peut-être parce que la situation est dramatique. L'amiral Norby, nouveau Brutus, est prêt à sacrifier la vie de son fils pour remplir son devoir envers son pays et son roi, en faisant arrêter cette malheureuse princesse Ulrique qui gêne tant de monde dans le château d'Udolphe, et qu'on ne voit qu'un instant au dénouement. Supplié par ses enfants de fermer les yeux sur l'évasion de ladite princesse, l'entêté marin résiste, oh! mais résiste beaucoup trop longtemps! Et alors la situation languit, l'intérêt s'évanouit. La mesure, la mesure au théâtre! c'est ce qu'il y a de plus dificile à trouver. Comme ces gens qui n'abandonnent point un bon mot qu'ils n'en aient fait une sottise, ainsi que disait Chamfort, que d'auteurs et de compositeurs gâtent une bonne pensée ou une belle situation à force de les développer! Quoi qu'il en soit de ce trop plein qui témoigne de l'abondance d'un auteur, cette dernière partition est digne des autres ouvrages de M. Clapisson, et sera entendue avec plaisir par les amateurs de la musique bien faite, et dans laquelle abondent des mélodies et faciles et pittoresques, et des effets d'orchestre riches et piquants.

HENRI BLANCHARD.

THÉATRE-LYRIQUE.

REPRISE DU

POSTILLON DE LONGJUMEAU.

Le Postillon de Longjumeau est un des ouvrages d'Adolphe Adam qui ont obtenu le succès le plus brillant et le plus populaire. Nous n'avons donc pas à le juger. Il a pris sa place depuis longtemps parmi les partitions les plus gaies et les plus facilement écrites du répertoire moderne de l'Opéra-Comique. Son apparition remonte à 1836. Il n'y a pas bien longtemps qu'on le jouait encore dans la salle Favart. Pendant plus de quinze ans, ses joyeux refrains ont retenti d'un bout de la France à l'autre, portés de théâtre en théâtre par tous les *Martins* de province, qui étaient devenus des *Chollets*, portés jusque dans le dernier hameau par les orgues de Barbarie.

Eh bien! ce *Postillon* nous revient encore, à l'époque où les postillons sont en train de disparaître de la face du monde entier! Il nous revient avec l'artiste qui l'inaugura si brillamment, et dont la renommée grandit, s'étendit avec la vogue de l'ouvrage. Chollet n'a rien perdu de son talent d'autrefois. Il a toujours sa figure originale, ses gestes comiques, sa prononciation nette et énergique, son esprit, sa finesse, son ardeur, sa verve, et ces inflexions bouffonnes, et ces ports de voix prodigieux, qui faisaient de lui, sinon un artiste d'un goût irréprochable, du moins l'un des chanteurs les plus amusants qu'il y eût au monde.

Vous devinez comment l'artiste, le chanteur, l'acteur a été reçu dans le rôle qui fut toujours son triomphe. C'était comme une fête de famille, un de ces retours d'enfant prodigue, en faveur desquels tout s'oublie, même le temps qui s'est écoulé depuis le départ. Mlle Guichard a fort bien rempli le rôle de Madeleine, qu'elle avait pu étudier dans le temps à l'Opéra-Comique d'après Mlle Prevost, cet excellent modèle. Grignon père nous a rendu aussi la plaisante originalité d'Henri, qui, dans le rôle de Biju, s'était avisé pour la première fois de son talent comique.

Les chœurs et l'orchestre ont largement concouru au succès de cette reprise, dont la ravissante partition d'Adolphe Adam n'aura qu'à se féliciter.

G. HÉQUET.

L'ERMITAGE.

Souvenirs de J.-J. Rousseau et de Grétry.

Les journaux annoncent que l'Ermitage vient d'être acheté pour être converti en une chapelle placée sous l'invocation de la Vierge. Cette nouvelle n'aura pas été accueillie avec indifférence par les amis de la musique, par ceux qui sont attachés d'esprit et de cœur aux traditions de l'art français. Nous espérons donc qu'on ne regardera pas comme inopportunes quelques réflexions sur la destination nouvelle qui va être donnée à la charmante retraite peuplée des souvenirs de J.-J. Rousseau et de Grétry.

L'Ermitage, son nom l'indique assez, fut originairement un lieu consacré à la prière. Les archéologues nous apprennent qu'il fut élevé par un ermite nommé Leroi, qui le vendit au cardinal de Richelieu, à la condition d'en conserver la jouissance jusqu'à sa mort. Il devint plus tard la propriété du prince de Condé, puis passa entre les mains de la famille d'Epinai. C'est à dater de ce moment qu'il commence à nous intéresser.

Rousseau se trouvait au château de la Chevrette pour présider aux répétitions de *l'Engagement téméraire*, joué par la société de Mme d'Epinai, sur le théâtre qu'elle avait fait bâtir et que devait inaugurer cette comédie. Se promenant un matin avec la dame châtelaine vers le réservoir des eaux du parc qui touchait à la forêt de Montmorency, et où était, comme le dit l'auteur des *Confessions*, un joli potager avec une petite loge fort délabrée qu'on appelait l'*Ermitage*; séduit par l'aspect pittoresque du lieu, il s'écria : « Ah! Madame, quelle habitation délicieuse! Voilà un asile tout fait pour moi. » Mme d'Epinai ne releva pas cette exclamation; mais lors d'une nouvelle visite que lui fit Rousseau à quelque temps de là, elle le conduisit du côté de l'*Ermitage*, où une jolie habitation avait remplacé la petite loge délabrée, et lui dit : « Mon ours, voilà votre asile; c'est vous qui l'avez choisi, c'est l'amitié qui vous l'offre. » Jean-Jacques, qui souhaitait ardemment de quitter Paris, accepta l'offre de l'amitié et prit ses dispositions pour venir habiter l'*Ermitage* au printemps suivant, car on touchait à l'hiver, saison peu favorable à une installation champêtre.

Rousseau n'eut pas la patience d'attendre le retour de la belle saison pour aller s'établir à l'*Ermitage*, Le 9 avril 1756, il quitta Paris. La terre n'avait pas encore revêtu sa parure printannière; mais on commençait à voir les indices d'une végétation prochaine; les arbres se couvraient de bourgeons, les primevères et les violettes s'épanouissaient aux tièdes rayons du soleil. Le premier soin du philosophe fut de parcourir les environs de son petit domaine pour jouir de ce réveil de la nature. Après avoir fait une reconnaissance en règle des chemins et des sentiers où il comptait faire ses promenades de chaque jour, il songea à régler ses occupations. Les matinées furent consacrées à la copie de musique qui lui fournissait ses moyens d'existence, et les après-midi à la composition des ouvrages dont il avait formé le plan.

C'est à l'*Ermitage* que Jean-Jacques a rédigé son Dictionnaire de musique dont il avait déjà rassemblé les matériaux; c'est là qu'il écrivit *la Nouvelle Héloïse*. C'est à l'*Ermitage* qu'il reçut la première visite de Mme d'Houdetot et que se nouèrent les relations auxquelles on doit les pages les plus éloquentes de *Julie*. De la même retraite sont datées aussi les *Institutions politiques*. Mais ne dépassons pas les limites de notre sujet; c'est de Rousseau musicien que nous voulons nous occuper exclusivement à propos de l'*Ermitage*.

Rousseau n'avait pas trouvé à l'*Ermitage* le calme qu'il y était allé chercher. Une foule de désœuvrés venaient de Paris l'assaillir de leurs visites, et ne sachant que faire de leur temps, ainsi qu'il le dit, prodiguaient le sien sans nul scrupule. D'un autre part, les obligations que la politesse et la reconnaissance lui imposaient à l'égard de Mme d'Epinai lui ôtaient beaucoup de sa liberté. Il y eut au château de la Chevrette des fêtes pour lesquelles il fit de la musique. Le désir de déployer aux yeux de Mme d'Houdetot un talent qu'elle aimait excitait sa

verve. Et puis, il n'était pas fâché de profiter des occasions de montrer que l'auteur du *Devin du Village* savait la musique; chose que ses ennemis s'étaient depuis longtemps attachés à rendre douteuse. Le premier morceau qu'il composa à l'*Ermitage* fut un motet pour la dédicace de la chapelle de la Chevrette. Selon lui, jamais musique plus étoffée ne sortit de ses mains. « La pompe du début répond aux paroles, dit-il naïvement, et toute la suite du motet est d'une beauté de chant qui frappa tout le monde. » Le motet fut chanté par Mme Bruna, virtuose italienne, avec accompagnement d'un orchestre où figuraient les meilleurs symphonistes de Paris, et il obtint un succès qui se consolida ensuite au Concert Spirituel, où il obtint les honneurs de deux exécutions le même hiver. Une autre fois, pour la fête de Mme d'Epinai, Jean-Jacques donna l'idée d'une pièce moitié drame et moitié pantomime que Mme d'Epinai composa sur ses indications et dont il fit la musique.

Six années se passent ainsi. Quoiqu'il n'eût pas toujours à l'*Ermitage* une existence selon son goût, Rousseau aimait cette retraite, et il y fût demeuré longtemps encore sans la malheureuse circonstance du voyage à Genève, où il refusa d'accompagner Mme d'Epinai. Excitée par Grimm et par Diderot, la châtelaine de la Chevrette lui fit comprendre qu'il devait aller chercher un gîte ailleurs. Peu de jours après il disait adieu à l'*Ermitage* qu'il avait illustré, pour aller habiter, à peu de distance de là, la maison de Mont-Louis, que lui avait louée le procureur-fiscal du prince de Condé.

A côté des gracieux souvenirs qu'évoque l'*Ermitage*, il s'en présente de bien sombres. Après avoir passé en différentes mains, cette charmante retraite fut inscrite sur la liste des propriétés nationales. Regnaud de Saint-Jean-d'Angely l'habita quelque temps; mais elle plut à Robespierre, et il fut contraint de la céder à son terrible collègue. Robespierre allait parfois s'y reposer de la fatigue des travaux parlementaires. Il y passa la nuit du 6 au 7 thermidor 1793, et y rédigea, pour s'entretenir la main, une liste de proscription spéciale aux habitants de Montmorency, ses voisins.

Plusieurs années se passent sans que l'*Ermitage* ait de nouveaux hôtes. Il est de nouveau mis en vente en 1797, et c'est Grétry qui s'en rend acquéreur. Voulant quitter la vie active et goûter à la campagne un repos qui lui était bien dû, l'auteur de *Richard* considéra comme une bonne fortune de pouvoir s'établir au milieu d'un site pittoresque, dans la demeure que poétisait l'ombre de Rousseau. Voici comment il parle lui-même du marché qu'il venait de faire : « J'ai acquis, pour la somme de 10,000 fr., l'*Ermitage* de Jean-Jacques Rousseau à *Emile*, ci-devant *Montmorency*, que je n'abandonnerai de ma vie, si je n'y suis forcé par le besoin, et où je me crois plutôt le secrétaire des précieuses reliques que j'y ai trouvées que le propriétaire véritable. » Montmorency avait changé, ainsi qu'on le voit, un nom qui rappelait à la France une des grandes illustrations de son histoire, pour celui de l'un des écrits du philosophe de Genève. Les reliques dont parle Grétry étaient le bois de lit de Jean-Jacques, une table en bois de noyer sur laquelle il composa une partie de son *Héloïse*; deux chiffonniers et un petit corps de bibliothèque ; un baromètre, quatre globes en verre qui lui servaient à mettre de la lumière quand il travaillait au jardin; deux gravures représentant : l'une, le *Retour du soldat*, d'après un peintre anglais; l'autre, les *Vierges sages et les Vierges folles*.

En se retirant à l'*Ermitage*, Grétry avait eu l'intention de prendre congé du public ; mais quel est l'artiste qui a eu le courage de tenir rigoureusement une telle résolution lorsqu'il pouvait ou croyait pouvoir ajouter une pierre à l'édifice de sa renommée? Il reprit la plume à l'*Ermitage* pour écrire les partitions d'*Eliska*, du *Cosque et les Colombes* et de *Delphis et Mopsa*. Ce fut alors aussi qu'égaré par une de ces erreurs assez communes chez les artistes, il essaya de sortir de la sphère habituelle de ses travaux pour se faire littérateur et moraliste. Il est permis de penser que ce projet lui fut suggéré par l'aspect même des lieux qu'il habitait et où régnait un certain parfum de philosophie. Là où Jean-Jacques Rousseau avait vécu, pensé, écrit, il n'aura pas cru pouvoir se dispenser d'esquisser à son tour un système d'organisation sociale. C'est ce qu'il fit dans le long et indigeste ouvrage intitulé : *La vérité ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*. Quant aux *Réflexions d'un solitaire*, dont il assurait avoir rédigé six volumes à l'*Ermitage*, et qui devaient contenir le développement complet de ses idées sur son art et sur bien d'autres choses, elles n'ont pas été publiées. Les volumes annoncés existaient-ils ailleurs que dans son imagination?

Quoi qu'il en soit, Grétry vivait heureux et tranquille à l'*Ermitage*, lorsqu'un événement tragique vint le frapper de stupeur. Un meunier, son voisin, fut trouvé mort, assassiné dans son lit. Dès lors, Grétry ne se croit plus en sûreté à l'*Ermitage*; ses bosquets odorants, ses parterres fleuris, les souvenirs de Jean-Jacques, de Mme de d'Houdetot, rien ne le retient. Il accourt à Paris, poursuivi par la crainte des poignards, et jure qu'il ne remettra plus les pieds à Montmorency. Près de deux ans se passent, en effet, sans qu'il y retourne ; mais, peu à peu, les impressions qui l'en avaient éloigné s'effacent ; il y va d'abord faire quelques visites, puis, comme ses médecins lui conseillaient l'air de la campagne, il va s'y fixer de nouveau. « Je suis convaincu que ma dernière heure approche, avait-il dit, et je désire mourir à l'*Ermitage* auprès de Jean-Jacques. » Peu de jours après, Berton, son collègue et son ami, va lui faire une visite. Grétry lui parle du *De profundis* qu'il a composé pour être exécuté le jour de ses funérailles. C'est Berton qu'il charge, avec Persuis, de présider à la partie musicale de la cérémonie. Et voyez comme il faut que l'amour-propre de l'artiste se signale en tout : Grétry songe à l'effet du morceau ; il a toujours remarqué, dit-il, que les contres-basses avaient un son très-sourd dans les églises. Pour éviter cet inconvénient, il prie qu'on les place sur une estrade élevée. — « Tu devrais, ajoute-t-il, passer la nuit à l'*Ermitage*. » Comme Berton s'en excusait en promettant de revenir quelques jours après, Grétry dit en soupirant qu'il serait trop tard. Le jour suivant, en effet, il rendit le dernier soupir.

M. Flamant Grétry, neveu de l'auteur de *Richard*, acheta l'*Ermitage* pour y placer un monument à la mémoire de son illustre parent, et dans lequel il fit déposer le cœur où avaient germé tant de belles pensées musicales. Ce cœur, on le sait, il l'avait d'abord offert à la ville de Liége, patrie de Grétry; mais le don qu'il en voulait faire avait été accueilli avec si peu d'empressement et même de convenance, qu'il l'avait retiré. On n'a pas oublié le retentissement du procès qui s'engagea à ce sujet. M. Flamant parcourut tous les degrés de juridiction. Croyant se rendre les juges favorables en intéressant à sa cause de hauts personnages, il avait sollicité et obtenu que Mme la duchesse de Berry vînt faire une visite à l'*Ermitage*, pour assister à une inauguration du monument où était déposé le cœur de Grétry. Il y eut à cette occasion une sorte de concert funèbre dont le programme était formé des œuvres du célèbre compositeur. Cela n'empêcha pas M. Flamant de perdre son procès. Peu de jours s'écoulèrent avant que les députés de la ville de Liége ne vinssent, en vertu d'un arrêt, prendre possession du cœur de Grétry pour le transporter en Belgique.

Nous ne saurions approuver le projet qu'on annonce de faire de l'*Ermitage* une chapelle dédiée à la Vierge. On aura beau faire, on n'empêchera pas que ce ne soit toujours l'*Ermitage de Rousseau et de Grétry*. Ce lieu est peuplé de souvenirs pleins de charme pour les amis des arts et de la poésie, mais peu en rapport avec les sentiments religieux que devrait provoquer sa nouvelle destination. On se rappelera toujours involontairement en les visitant, Mme d'Houdetot et Jean-Jacques, Héloïse et Saint-Preux, Grétry et tout le cortége des héros d'opéras qu'il a mis en scène. Ces réminiscences s'accordent-elles avec le culte voué à la mère du Sauveur ?

Ce qu'il eût été bien de faire, c'eût été de réunir à l'*Ermitage* des objets ayant appartenu à Jean-Jacques Rousseau et à Grétry : une collection aussi complète que possible des différentes éditions des écrits du premier, les partitions des opéras du second ; des autographes de l'un et de l'autre, leurs portraits tant de fois reproduits, et ceux de la

plupart des personnages cités dans leurs mémoires. Ce musée ne serait ni aussi vaste, ni aussi riche que celui que l'on consacre aux souverains de la France, mais il ne serait pas dénué d'intérêt. Comme la religion et comme l'histoire, le génie a ses reliques. Si c'est un préjugé, c'est un préjugé bien respectable que celui qui s'attache à la mémoire des grands artistes, et qui met du prix à la conservation des objets de nature à rappeler leur personne ou leurs travaux. Si la destination que nous indiquons était donnée à l'*Ermitage*, on verrait de nombreux pélerins se diriger chaque jour vers la vallée de Montmorency, attirés, ceux-ci par la curiosité, ceux-là par reconnaissance pour les émotions qu'elles doivent à l'auteur de la *Nouvelle Héloïse* et à celui de *Richard Cœur-de-Lion*.

EDOUARD FÉTIS.

REVUE CRITIQUE.

EMILE PRUDENT

SES DERNIÈRES COMPOSITIONS : *LA DANSE DES FÉES*, *VILLANELLE*.

La foule suit toujours l'artiste qui marche et s'avance de station en station, d'étape en étape, vers un but inconnu de tous, souvent de lui-même. A chaque pas qu'il fait, la curiosité s'augmente et le cortége grossit. Que, par hasard, il vienne à modifier légèrement son allure ou qu'il change tout à coup de route, l'attention redouble, l'intérêt s'accroît ; l'étonnement, l'admiration, l'envie, la crainte, sont en jeu, et le cercle de sa popularité s'agrandit en raison directe de celui de la carrière qu'il a parcourue. Il n'en saurait être ainsi de l'artiste sédentaire qui se contente d'un premier effort, s'établit dans un premier succès, et s'y cantonne pour le reste de sa vie. Son auditoire, qui se lassera plutôt que lui d'une admiration immobile, finira toujours par s'éparpiller, entraîné par les distractions, chassé par l'ennui d'être toujours à la même place.

Nous n'avons pas besoin de dire qu'Emile Prudent est de ceux qui marchent et qui ne sont pas près de s'arrêter. Profitons du moment pour le saisir, l'étudier dans sa nouvelle phase d'évolution, et pour dire en quelques mots ce que nous pensons des travaux par lesquels il a marqué son passage. Pourquoi n'avouerions-nous pas franchement que nous en sommes fiers et heureux ? L'école française, qui comptait tant de bon pianistes, n'en avait pas encore produit de grand. Elle pouvait dire comme lord Byron : « *I want a hero*; je manque d'un *chef*. » Elle n'avait pas un homme à opposer à ces formidables invasions du Nord, sorties de la Bohême, de la Hongrie, de la Russie, de la Norwége ; elle souffrait d'une oppression véritable, sans pouvoir s'écrier : « Et moi aussi je descends dans la lice ! Et mon champion » n'est pas seulement le premier des pianistes français; c'est l'égal des » premiers de l'Europe entière. »

Vers 1833, un tout jeune homme remportait le prix de piano au Conservatoire. Ce qui est beaucoup pour tant d'autres n'était presque rien pour celui-là, qui se dit : « Maintenant que mes études sont » finies, je m'en vais les commencer. » Et de fait, Emile Prudent, car c'était lui, au lieu de se produire dans le monde et d'y recueillir aussitôt après avoir semé, se renferma dans la solitude, s'exila de Paris et se mit à travailler pour lui plus sévèrement qu'il n'avait travaillé pour ses maîtres. Il en était venu à ce point que si peu d'artistes atteignent, de pouvoir se servir de maître lui-même, de se marquer le terme et en même temps de découvrir le vrai chemin pour y arriver. Ce travail héroïque se prolongea pendant plusieurs années. Mais une telle épreuve, soutenue avec une résolution si forte, n'était pas sans danger. Le jeune artiste, en s'éloignant du monde, risquait d'oublier ses lois, ses goûts, ses convenances. L'exilé volontaire pouvait se créer un monde à part, façonné à ses propres idées, à ses affections, à ses caprices, et nous revenir tellement étrange que nous eussions peine à le reconnaître pour l'un de nous. Tout au contraire, et c'est la preuve d'un excellent esprit, du fond de sa retraite, Emile Prudent avait toujours l'oreille ouverte aux bruits que lui renvoyaient les échos de la ville, des salons, des théâtres. Il ne faisait pas de l'art pour l'art, ce qui ne mène absolument à rien : il faisait de l'art pour devenir un grand artiste applaudi, fêté, renommé. Aussi, quand il jugea qu'il était temps de se présenter comme pianiste et comme compositeur, il n'afficha pas la prétention de nous révéler un genre, une musique, une poésie, dont nous n'aurions jamais entendu parler. Il nous apporta tout simplement des compositions écrites dans le style et la manière qui étaient alors le plus en vogue. Dans ses fantaisies sur *Lucie*, sur *les Huguenots*, sur *Norma*, dans ses *Souvenirs de Beethoven*, il employa surtout le procédé dont Thalberg était l'inventeur. Il s'empara de l'arpége avec une vigueur et une puissance au-delà desquelles il n'y avait plus rien : il posa les colonnes d'Hercule de ce moyen d'effet, et c'était un honneur qui en valait bien un autre. En même temps, il s'essayait dans des morceaux originaux, comme *l'Hirondelle*, *la Ronde de nuit*, l'étude en *mi* bémol, et montrait de bonne heure qu'il avait en lui-même assez de ressources pour ne pas bâtir éternellement sur le terrain d'autrui.

Ce que nous signalons en la première époque d'Émile Prudent, ce dont nous lui savons gré, c'est qu'il commença par faire ce qui se faisait, aussi bien qu'on le faisait, souvent mieux, et que de la sorte il conquit le droit de faire autre chose. S'il changea, s'il modifia, ce fut par conviction et non par impuissance. Loin d'insulter aux succès de ses devanciers, il débuta en leur rendant un plein et sincère hommage. Après quoi, il comprit qu'on devait passer à d'autres combinaisons, à d'autres effets, et il écrivit le concerto symphonique, l'œuvre la plus élevée, la plus large, qui soit jusqu'ici sortie de sa plume. Le concerto symphonique, dans lequel le rôle du piano acquiert une telle importance qu'il rivalise avec celui de l'orchestre, marque la seconde époque des travaux d'Émile Prudent, et tout près de ce concerto, au même niveau, quoique de caractères bien divers, se groupent les délicieux morceaux intitulés *les Bois*, *les Champs*, *l'Allegretto pastoral*, qui servent de transition à une troisième époque. L'auteur du concerto symphonique, descendu des hauteurs de cette œuvre capitale, s'est livré à l'inspiration du paysage musical, et cette inspiration se retrouve encore plus brillante, plus hardie, plus ravissante que jamais dans ses deux dernières compositions, *la Danse des Fées* et *la Villanelle*.

La Danse des Fées est aux *Bois*, aux *Champs* et à la *Villanelle*, ce que *le Songe d'une nuit d'été*, ce que la *Tempête* sont aux autres drames de Shakespeare. C'est du paysage à la vérité, mais du paysage féerique, où la reine des nuits tient sa cour, où les gnomes, les farfadets, les sylphides, les willis, et tout ce que l'imagination peut rassembler d'êtres aériens, de créatures invisibles, impalpables, insaisissables, tourbillonnant sur des tapis de gazon brodés de fleurs mystérieuses, bigarrés d'insectes inconnus. Le début de *la Danse des Fées* est simple, mais de cette simplicité originale qui fait qu'à l'instant la curiosité s'éveille. Sur un rhythme ternaire, en mesure à trois-huit, l'auteur entre en matière dans le ton de *fa* mineur, mouvement d'allegretto, et montre à son auditeur les fées, qui voltigent et se poursuivent dans de fraîches vallées aux bords d'un lac; elle se lutinent et chantent au moins autant qu'elles dansent, car le compositeur semble avoir été doué en naissant par la fée du chant. A la légèreté fugace de cette mélodie, de ce trait papillonné, succèdent un hymne féérique, un chant grandiose de toutes ces habitantes des nuages qui semblent délibérer, tenir conseil, et dont la délibération s'arrête sur l'accord largement posé de la septième dominante du ton de *fa;* et le résultat de cette grave et majestueuse conférence, qui s'est faite sur une riche et puissante harmonie à six et même à huit parties, est la reprise des courses capricieuses de cette danse échevelée, s'exécutant sur une mesure à deux-quatre en triolet, trait brillant de dix pages pour la main droite, trait plein de verve et d'éclat, course au clocher, orgie musicale dans laquelle il faut déployer autant de force que de légèreté, autant de grâce que de *brio*. Émile Prudent a trouvé là un de ces effets spéciaux que nul autre instrument que le piano ne saurait rendre. Il en est le créateur et aussi

l'exécutant le plus merveilleux, le plus idéal. En l'écoutant, c'est à une véritable féerie que l'on assiste; c'est dans le royaume de la fantaisie qu'on est transporté, tout comme, en entendant Mercutio décrire la physionomie, l'attelage, le costume et les fonctions de la reine Mab, on se croit perdu dans les vagues domaines de la vision et du rêve. A ceux de nos lecteurs qui n'ont pas sous les yeux *la Danse des Fées*, nous ne saurions faire comprendre l'impression produite par ce trait si heureux, si charmant, d'une magie si réelle, qu'en la comparant à celle qui résulte du perpétuel scintillement des étoiles ou plutôt de celui d'un rayon du soleil reflété dans les flots tremblants d'une rivière, dans le brisement d'une vague écumante.

La *Villanelle* nous ramène à la terre, à la campagne, au paysage tel que nous l'avons entrevu quelquefois dans une bonne fortune poétique. Si nous ne craignions de laisser croire qu'il peut y avoir quelque velléité d'imitation dans l'œuvre du pianiste, nous dirions qu'un souffle de la symphonie pastorale a passé par là. Mais ce n'est rien qu'un souffle, une inspiration fécondante, et d'ailleurs nulle ressemblance, pas plus pour les dimensions que pour l'idée. La *Villanelle* est une rêverie doucement mélancolique, semée de traits d'une élégance extrême. Le motif qui revient sans cesse et avec un charme suprême a le caractère naïf et pourtant distingué. C'est le soupir échappé du sein de la noble damoiselle, soupir entrecoupé de chants joyeux, de danses légères, dont l'ensemble donne un tableau du coloris le plus fin et le plus frais. Il y a de plus une grande variété de rhythmes dans cette idylle, bien que la mesure à six-huit et celle à deux-quatre en fassent tous les frais; mais ces deux mesures et les modulations s'enchaînent aussi naturellement qu'ingénieusement. Cela repose d'ailleurs de ces mélodies de salon à la mode, boîteuses, pointues, maniérées, qui semblent toujours vouloir se reposer sur la note sensible ou sur une *appoggiatura*. C'est faire trêve au genre faux en revenant au vrai.

Voilà quelles sont les deux dernières compositions d'Emile Prudent, *la Danse des Fées* et la *Villanelle*; voilà où il en est de sa marche ascendante et de sa tendance instinctive à varier, à étendre, à rajeunir l'idée et la forme de la musique composée pour le plus riche des instruments, le piano. Nous ne savons combien de temps cet éminent artiste s'arrêtera dans la région du paysage, mais nous croyons qu'il vient d'y achever deux petits chefs-d'œuvre qui suffiraient à l'une des époques de sa carrière. Nous croyons que ces deux chefs-d'œuvre, dont l'Angleterre a eu les prémices, et que la reine Victoria s'est fait redire par l'auteur lui-même dans un petit comité musical, seront accueillis avec enthousiasme par les salons et les concerts parisiens. Nous comptons d'avance les ovations qu'ils vaudront à l'auteur chaque fois qu'il les fera entendre; et il ne s'en tiendra pas là : ses succès ne seront pour lui qu'un point de départ : aussi, nous disposons-nous à lui consacrer une nouvelle étude dès qu'il se sera produit encore dans quelque genre nouveau.

Six études de première force par Léon Kreutzer. — Ouvertures de GUILLAUME TELL et de SÉMIRAMIS, à quatre mains, par Henri Roselleu.

Léon Kreutzer, l'auteur des six études que nous avons là sous la main, est un de ces musiciens qui ne valent pas moins par l'esprit que par toutes leurs autres facultés naturelles ou acquises. Un jour, il lui a plu d'écrire six études qu'il a intitulées de *première force*; il aurait pu tout aussi bien lui plaire d'écrire une symphonie, une messe, un oratorio, des quatuors, des romances, un livre sur la musique et les musiciens. Pourquoi pas? Il a fait de tout cela, et il fera bien d'autres choses encore. Tous nos lecteurs savent comment il manie la plume, et beaucoup d'entre eux ne sont pas moins au courant de ses travaux de compositeur. Nous ne leur apprendrons rien en disant que ces études de piano sont largement conçues, hardiment jetées sur le papier, avec de belles harmonies et de savantes modulations. Ce que nous y remarquons tout d'abord, c'est que ce sont de vraies études, et non pas uniquement des cadres commodes aux évolutions d'une idée plus ou moins élégante, plus ou moins neuve. Léon Kreutzer a voulu que ses études servissent à quelque chose, et il les a rédigées à cette fin, peut-être pour s'exercer lui-même dans le principe, et comme il aura reconnu que cet exercice lui avait grandement profité, il a songé à en faire part à d'autres pianistes connus ou non connus. Nous leur recommandons notamment la troisième étude en octaves, en leur souhaitant de grand cœur tout ce qu'il leur faudra pour bien s'en tirer.

— Annoncer qu'Henri Rosellen a pris la peine ou plutôt le plaisir d'arranger à quatre mains deux ouvertures de Rossini, celle de *Guillaume Tell* et celle de *Sémiramis*, c'est donner une nouvelle qui n'a pas besoin de commentaire, et qui volera de piano en piano. D'ailleurs, les grands chefs-d'œuvre ne sont jamais trop populaires; on se lasse pas de les jouer, parce qu'on ne se lasse pas de les entendre; toutes les générations, vieilles ou jeunes, en font leurs délices; les arrangeurs et les éditeurs en font leur profit.

PAUL SMITH.

Choix de huit motets avec accompagnement d'orgue ou de quatuor, dédiés à S. M. Léopold Ier, roi des Belges, par Joseph Frank, de Liége.

M. Frank, tout Belge qu'il est, a fait ses études au Conservatoire de Paris, et j'ai ouï dire que dans ses classes il était si laborieux qu'il aurait volontiers occupé ses professeurs toute la journée par la quantité de travaux qu'il trouvait le temps de composer d'une leçon à l'autre. Une telle activité ne pouvait rester infructueuse; car s'il est dit dans l'Évangile que l'on reconnaît les arbres par leurs fruits et les hommes par leurs œuvres, on reconnaît aussi les fruits et les œuvres par le terrain où ils ont été cultivés. Le style de M. Frank est d'une grande pureté, et ses parties sont généralement bien disposées pour les voix; mais je voudrais, au moins de temps en temps, quelques idées plus saillantes, plus détachées. En musique d'église on recherche, il est vrai, plutôt la convenance et le caractère général que l'invention; pourtant faut-il encore qu'un motet n'ait pas l'apparence d'une leçon de contrepoint, et c'est le défaut de quelques morceaux de ce recueil, par exemple, de l'*Ave verum*, n° 9, et de l'*O salutaris*, n° 6. A ce propos, je ne sais pourquoi ces huit motets sont numérotés 1, 22, 16, 9, 6, etc. Le dernier, c'est-à-dire le huitième, qui porte le n° 14, est à huit voix, et j'avoue qu'il ne me semble pas écrit dans le style que l'on a l'habitude de donner aux pièces de ce genre; les deux chœurs se montrent ici trop souvent ensemble, et l'effet ne saurait y gagner. Les riches perdent quelquefois à faire si grand étalage de leur fortune; car des esprits pénétrants peuvent en pareil cas supposer, et peut-être à tort, qu'ils ne sont pas si opulents qu'ils veulent le paraître.

Six motets à deux, trois et quatre voix, avec solos et accompagnement d'orgue, dédiés à M. Margeim, par Albert Sowinski.

M. Sowinski est un pianiste des plus distingués, et l'on s'en aperçoit par moments, même lorsqu'il écrit de la musique d'église avec accompagnement d'orgue. Les six motets qu'il publie sont destinés à être exécutés pendant les messes basses, et cependant ils sont en général peu développés, mais toujours bien conduits. Le n° 1, à quatre voix, *Domine, Deus meus, in te speravi*, est d'un fort bel effet; le second et le sixième ont aussi de l'éclat; exécutés à grand chœur et avec un peu d'intelligence, ces morceaux doivent résonner avantageusement dans une chapelle. Je ne trouve pas M. Sowinski aussi heureux dans son *O salutaris* à trois voix sans accompagnement. Outre deux singulières distractions de la sixième à la septième mesure, et de la cinquante-quatrième à la cinquante-cinquième, il est bon d'observer que dans les morceaux de ce genre, pour obtenir un bon résultat, il faut surtout que les voix sonnent bien ensemble et se reposent fréquemment sur de gros accords, afin d'obtenir de temps à autre je ne sais quel effet *métallique* qui remplit copieusement l'oreille et satisfait la pensée. Du moment que les voix sont seules, il faut leur donner autant que possible

toute leur valeur. Je trouve aussi le morceau à voix seule, n° 4, un peu froid, et de plus les suspensions ne correspondent pas toujours au sens des paroles. — Voici un article bien mal combiné : j'aurais dû garder pour la fin les éloges que je donnais en commençant à M. Sowinski; mais j'en suis quitte pour y revenir, et c'est sans doute sur ces éloges plus que sur mes critiques que s'arrêteront tous ceux qui voudront prendre connaissance de ces six motets.

Première sonate pour piano et violon, par Louise Farrenc, œuvre 37. — Deuxième sonate, œuvre 39. — Premier trio pour piano, violon et violoncelle, par Louise Farrenc, op. 33. — Deuxième trio, op. 34.

Au milieu de ce déluge de fantaisies, de variations, de polkas, de mazurkas qui nous inondent, on éprouve une sensation toute agréable d'entendre quelqu'un qui vienne nous parler raison et s'exprime en aussi aimables termes que Mme Farrenc; on doit donc la féliciter de son courage de ne s'être pas laissé entraîner par le torrent. Vraiment, pour un acte pareil il fallait se sentir bien de la force; mais quand on a le talent et le goût au point que l'a cette artiste, on n'est nullement obligé de se soumettre aveuglément à la première mode venue. Mme Farrenc écrit encore sa musique instrumentale comme on la composait, hélas! au temps de Clémenti, de Hummel et de toute cette belle école de pianistes corrects, aimables, élégants sans recherche et brillants sans fracas, faisant l'admiration d'un public moins vieux, moins blasé, moins usé que celui d'aujourd'hui que rien ne saurait plus impressioner. à moins qu'il n'en soit étourdi; semblable à ces malades qui ne peuvent être échauffés qu'à force de frictions, dont même ils ne sentent l'effet qu'au moment où leur peau est écorchée. Le petit nombre d'élus qui échappe à ce mauvais goût et tient encore à ce que ses oreilles ne soient pas plus écorchées que sa peau, exécutera, entendra et goûtera les compositions nouvelles de Mme Farrenc. L'élégance des formes ne s'y dément jamais; on ne trouve ici ni extravagantes combinaisons de rhythme, ni harmonie hasardée, ni désordre dans la succession des idées; tout se suit et s'enchaîne comme dans un discours bien écrit, mais dont peut-être parfois le style est un peu trop académique. Au reste, si, pour quelques instants, notre habile compositrice laisse apercevoir tant soit peu de froideur et de monotonie, elle se relève bientôt et ranime tout à coup l'attention par quelque chant plein de suavité ou par quelque trait remarquable de finesse. Observons encore avec quel bonheur elle traite les instruments qu'elle associe au sien et comme elle s'entend à faire valoir les différentes parties les unes par les autres. En un mot, on s'aperçoit dans tout ce qu'écrit Mme Farrenc qu'elle a étudié et qu'elle s'est rendu familiers tous ces grands compositeurs que trop de jeunes artistes négligent aujourd'hui, ou n'admirent plus que par ouï dire et pour ne pas avouer trop ouvertement qu'ils croient les avoir de bien loin dépassés. Mme Farrenc, elle, s'arrange de telle sorte que ses compositions puissent sans difficulté être entendues en société des leurs. Si ce but est atteint, il ne lui en faut pas davantage, et je crois qu'elle a raison.

ADRIEN DE LA FAGE.

DU QUATUOR INSTRUMENTAL ET DU QUATUOR VOCAL.

Le quatuor instrumental, celui surtout pour deux violons, alto et basse, tel que l'ont écrit les plus grands compositeurs du dernier siècle et du commencement de celui-ci, est le principe, la base de toute bonne musique, et de plus, le cœur de la symphonie, ce grand drame aux personnages multiples et variés de la riche instrumentation moderne.

Les artistes et les vrais amateurs de bonne musique s'étonnent avec raison, et se demandent pourquoi le quatuor vocal n'a pas suivi la même carrière que le quatuor instrumental; pourquoi il ne s'est pas trouvé des compositeurs qui se soient plu à le perfectionner. Cette forme de l'art n'est-elle pas aussi le cœur de tout grand chœur, de toutes masses vocales, de l'harmonie émouvante, grandiose, et qui demande qu'on joigne à la pureté du style une expérience pour ainsi dire pratique d'écrire pour les voix? Cette question est complexe et mérite d'être traitée, approfondie consciencieusement. Et d'abord, puisqu'il s'agit de conscience, on ne peut refuser cette qualité musicale aux artistes qui depuis quinze ans se réunissent tous les mercredis chez M. Gouffé, le contrebassiste de l'Opéra, pour y faire entendre à des habitués fidèles les chefs-d'œuvre des grands maîtres du quatuor instrumental. Là règne toujours un ensemble parfait d'exécution et d'admiration entre les récitants et les auditeurs. La musique moderne, actuelle, s'y produit même avec succès, et nos compositeurs y font entendre des œuvres remarquables.

On chercherait vainement dans Paris des séances pareilles pour le quatuor vocal. Pourquoi? Parce qu'il existe une foule de théoriciens qui prennent l'art de l'enseignement musical *ab ovo*, qui méprisent tout ce qu'on a fait avant eux, créent de nouvelles méthodes, de nouvelles dénominations, embrouillent tout, et ne peuvent parvenir à former un bon lecteur. Le rhythme est tout pour eux. Ne leur parlez ni d'une émission de voix posée, assise, ni de la distinction du son, ni des nuances, ni de l'expression dramatique et vraie; ils vous disent que cela ne les regarde point. Si la nature a départi ces qualités à quelques-uns de leurs disciples, ces derniers ne rêvent plus que les succès individuels du concert et du théâtre; ils ne pensent plus qu'à roucouler la cavatine, à nasillonner la romance.

L'individualisme artistique ne se nourrit guère que de vanité, et surtout de l'espoir d'arriver aux appointements fabuleux, fantastiques de nos premiers ténors et de *prima donna assoluta e sfogata*. Si vous invitez ces messieurs et ces dames, plus ou moins ornés d'un accessit ou d'un second prix de chant au Conservatoire, à dire un beau morceau d'ensemble vocal classique ou moderne, ils vous répondent qu'ils ne sont pas faits pour chanter dans les chœurs. Si ces gens-là ne sont guère doués du sentiment de l'art, il faut convenir qu'en revanche ils sont pourvus d'un très-sot orgueil. Si vous leur citez le *Stabat* de Pergolèse, ou quelque beau chœur de l'*Ernelinde* de Philidor, ou du *Castor et Pollux* de Rameau, ils vous diront que cela est rococo, qu'un chanteur ne peut briller avec ça.

> Quelques vengeurs, pourtant, armés d'un noble zèle,
> Ont de ces morts fameux épousé la querelle.

Des artistes unis à des amateurs de l'art vocal, et qui comprennent bien la question, ont formé une société sous la dénomination de CONCORDIA, qui a déjà fonctionné dans la salle Sax, où elle a essayé des morceaux classiques et modernes, écrits même pour ces réunions. Pour en faire partie, il faut d'abord être lecteur, et ne se plaire qu'à exécuter ou à entendre de la bonne et sérieuse musique. Quoiqu'on ait abusé du mot *progrès*, une pareille association est faite pour lui redonner toute sa réalité. Ne nous fît-elle connaître que quelques-uns des milliers de chœurs à quatre voix écrits et publiés en Allemagne, ce serait déjà une fort bonne chose. Espérons donc que la *Société de la Concordia de Paris*, sœur de celle de Vienne du même nom, que les événements politiques ont tuée, héritera de cette sœur aînée et des bons résultats qu'elle avait déjà jetés dans la plus belle partie de l'art musical.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 30 octobre 1852.

Une nouvelle contenue dans l'un des derniers numéros de la *Gazette musicale* a mis fort en émoi le monde musical belge. Vous annoncez que M. de Bériot se propose de se fixer à Paris, où il ouvrira une école de violon; or, au moment même où paraissait cet article, M. de Bériot écrivait au directeur du Conservatoire de Bruxelles que la maladie dont il souffre depuis longtemps s'étant fixée sur l'organe de la vue et le mettant dans l'impossibilité de lire la musique désormais, il le priait de faire agréer au ministre sa démission de professeur. C'était assurément une triste nouvelle

et tous les amis de l'art musical s'en affligeaient ici. Mais, voyez la bizarrerie des hommes, à l'affliction succède l'étonnement, et à l'étonnement la mauvaise humeur, quand on apprend que le célèbre virtuose, dont la vue se trouvait assez compromise pour l'obliger de se démettre de ses fonctions au Conservatoire de Bruxelles, allait y voir suffisamment pour ouvrir à Paris un cours de violon. Evidemment il n'y avait qu'à se féliciter de ce retour à la santé aussi prompt qu'inespéré. Ne voilà-t-il pas que par amour-propre national on s'en irrite; on trouve fort mauvais que M. de Bériot quitte la position honorable qu'on lui avait faite dans son pays pour s'établir à l'étranger, et l'on va jusqu'à dire qu'il vaudrait mieux qu'il fût sérieusement malade, aveugle peut-être. Y a-t-il rien de plus injuste?

Après avoir exprimé leur affliction, puis leur mécontentement de la retraite de M. de Bériot, les amis de l'art musical se sont consolés et se sont apaisés pour réfléchir sur les conséquences d'une retraite mise désormais au rang des faits accomplis. Ils se sont demandé quel pourrait être le successeur d'un tel maître. La place, en effet, n'est pas facile à prendre. Un proverbe, fondé sans doute sur l'expérience des vicissitudes de ce bas monde, nous apprend qu'un malheur arrive rarement seul. Le proverbe mentait cette fois. En regard du malheur, et c'en est un réel au point de vue du violon, de l'expatriation de M. que Bériot, s'offrait un bonheur, qui est le retour de M. Vieuxtemps en Belgique. M. Vieuxtemps quitte la Russie et rentre dans son pays juste à l'instant où M. de Bériot s'en éloigne. Inutile de vous dire qu'on songe immédiatement à remplacer l'un par l'autre. Déjà des négociations sont entamées pour arriver à ce but, si je suis bien informé. M. de Bériot et M. Vieuxtemps sont deux grands artistes; on peut saluer la venue de celui-ci sans ingratitude pour celui-là.

Puisqu'il est question de violon et de violoniste, il faut que je vous fasse part d'un fait curieux. Un artiste professant l'instrument qui a valu à MM. de Bériot et Vieuxtemps leur réputation et leur fortune, a eu le malheur d'être atteint d'une affection mentale qui a forcé sa famille à lui faire subir un traitement médical dans une maison dite *de santé*. Cet artiste, qui avait acquis heureusement par l'exercice de son talent, cette médiocrité dorée dont les philosophes nous engagent à nous contenter, est aujourd'hui complétement guéri, non grâce à la science des docteurs, mais par les seuls efforts de la nature. Il assure s'être toujours parfaitement rendu compte de sa situation et avoir gémi sur l'inefficacité des moyens employés par la médecine dans le traitement des maladies chroniques du cerveau. Il a formé le plan d'une espèce de médication musicale applicable aux diverses sortes d'aliénation mentale, et il est convaincu qu'elle est susceptible de produire de bien meilleurs résultats que toutes les douches du monde. Son intention est de publier l'ensemble de son système avec tous les développements qu'il comporte. Ce n'est pas la première fois qu'on songe à employer la musique comme moyen curatif de la folie; mais c'est la première fois qu'un homme aussi compétent en la matière s'en sera occupé.

Encore à propos de violonistes. Trois virtuoses habiles à manier l'archet se disposent à partir de Bruxelles pour se rendre en Russie. Ces trois virtuoses sont: Teresa Milanollo, M. Sivori et M. Léonard. N'est-il pas à craindre que les Russes ne trouvent que c'est beaucoup de violon à la fois, et que la concurrence ne nuise aux trois intéressés? Quel sera le favori de la fortune?

La lutte entre Mlle Milanollo et M. Sivori commencera à Bruxelles. Leur nom se lit en très-grosses lettres sur deux affiches rivales. M. Sivori annonce un concert pour le 29 de ce mois, et Mlle Milanollo se fera entendre, le 13 novembre, dans une soirée donnée au profit d'une Société qui a pris sous son patronage l'érection d'une vaste église dans le style gothique, la même pour laquelle Mme Pleyel a joué deux fois au printemps dernier.

Nous avons des cafés-chantants fondés à l'imitation de ceux de Paris. En vertu de nos libertés illimitées, ils se sont multipliés hors de toute mesure et se font une guerre à outrance, en même temps qu'ils travaillent en commun à la ruine des théâtres. On n'y cultive pas seulement la romance et la chansonnette; on y joue de la musique sérieuse; le *Stabat* de Rossini était dernièrement annoncé par l'un de ces établissements dont les habitués reçoivent en même temps la nourriture du corps et celle de l'esprit. Parfois on entend là des artistes d'un vrai mérite, qu'une impérieuse nécessité oblige à chercher des moyens d'existence dans cette exploitation peu relevée de leur talent. Croiriez-vous qu'un de ces cafés-chantants, nouvellement ouvert, fait figurer sur son affiche le nom de Mme Casimir, dont il promet la apparition prochaine. En quittant Paris, Mme Casimir avait tenu assez longtemps à Bruxelles l'emploi de première chanteuse. On s'affligera de la voir reparaître dans de telles conditions.

Berlin, 25 octobre.

Pour le commencement de la saison on s'en tient aux anciens maîtres. La première œuvre de quelque étendue qu'on nous ait fait entendre hors du théâtre, ç'a été la *Création*, d'Haydn, qui vient d'être exécutée à propos d'un jubilé d'une espèce toute particulière. Un digne et pieux homme, d'un âge avancé déjà, ayant nom Haussmann, a fondé en 1816 une Société de chant qui, depuis cette époque, a donné régulièrement chaque année plusieurs grands concerts; le concert en question était le centième. Le fondateur était mort depuis longtemps; mais son fils et un de ses parents, M. Jules Schneider, lui avaient succédé dans la direction de la Société, et avaient continué cette série de solennités annuelles, qui ont rendu de grands services à l'art et qui ont été surtout profitables aux pauvres. En effet, le produit de chaque concert a toujours été consacré à des œuvres de bienfaisance; on évalue le chiffre total des recettes à près de 52,000 thalers, soit 220,000 fr. Il est vrai que les membres de l'orchestre royal, ainsi que les chanteurs de l'Opéra, y entrent pour une part considérable. La Société, si elle avait été restreinte à ses propres moyens, n'eût point été à même d'organiser une seule de ces grandes solennités. Aussi, conformément aux statuts, une somme assez importante a-t-elle été accordée aux membres de l'orchestre, au profit de la caisse des pensions pour les veuves et les orphelins. Bref, le résultat a été favorable sous tous les rapports. L'œuvre immortelle d'Haydn a été exécutée par les premiers artistes de Berlin; elle nous a fourni l'occasion d'entendre pour la première fois la voix merveilleusement belle de Mlle Wagner, à l'église, où elle produit un effet admirable. De plus, le jubilé a été célébré par une soirée musicale et par un souper, auquel prirent part les chanteurs et les cantatrices qui ont fait partie de l'Association depuis sa fondation. Les détails suivants suffiront pour vous donner une idée de l'activité de la Société. Dans les concerts qui ont eu lieu depuis son établissement, elle a exécuté entre autres cinq oratorios de Frédéric Schneider (son *Jugement dernier*, dix fois); *David*, de Bernard Klein, une fois; *Jephté*, du même compositeur, trois fois; — ces deux œuvres capitales sont restées inconnues à l'étranger par suite de la mort précoce de l'auteur; — *Élie*, de Mendelssohn, trois fois; *Paulus*, du même, quatre fois; la *Création*, d'Haydn, quinze fois; la *Mort de Jésus*, par Graun, trente-deux fois; sans compter une foule de productions de jeunes compositeurs.

J'ai dit, au début de ma lettre, qu'on s'en tenait provisoirement aux anciens maîtres; j'ai cité comme exemple la *Création*. En voici un second: la reprise de la *Clémence de Titus*, le dernier des opéras de Mozart, si riche en morceaux d'ensemble du style le plus grandiose. Cette partition fut écrite en 1792 pour le couronnement de François II. On y trouve beaucoup de choses surannées, parce que l'auteur a dû se soumettre au goût du jour, aux exigences des chanteurs qui ne voient que la forme; mais là où il n'avait pas à en tenir compte, où il n'avait eu en vue que la vérité artistique, où il s'agissait de jeter dans la froide et maigre poésie de Métastase une étincelle vivifiante qui aussitôt éclate en flammes; dans ces endroits, la musique est belle et fraîche comme si elle avait été écrite d'hier, et elle a été saluée d'acclamations enthousiastes. Les deux principaux rôles, Vitellia et Sextus, ont été parfaitement rendus par Mmes Kœster et Wagner.

On nous annonce une brillante et rare apparition artistique. Jenny Lind, ou plutôt Mme Goldschmidt, se propose de venir ici pour prêter le concours de son talent à un des concerts au profit de la Société de Gustave-Adolphe. La Suède, on le sait, est un pays protestant, et Jenny Lind est Suédoise dans l'âme. La Société qui porte le nom du plus grand de ses rois, a pour but de venir au secours des communes protestantes pauvres.

L. RELLSTAB.

Harkoff, 16-28 septembre 1852.

Dans une lettre que je vous adressai il n'y a pas trois mois, pour protester contre les assertions d'un nommé Schindler, qui s'est avisé de publier que Beethoven n'a jamais été payé pour la peine qu'il a prise de composer trois quatuors à ma demande, je vous disais que M. Damcke, publiciste renommé en Allemagne, s'était chargé de faire triompher la vérité des accusations de Schindler, et que moi-même, ayant appris que les calomnies allaient passer dans l'histoire par la publication de l'ouvrage de Brendel, de Leipzick, je m'étais enfin décidé à entrer personnellement dans la lice. Comme de raison, j'ai dû faire part de ma résolution à M. Damcke, qui, à la réception de cette nouvelle, vient de m'adresser une lettre, dont je prends la liberté de vous transmettre copie, parce que son contenu est de nature à trancher la question et à imposer silence à mes détracteurs dans cette cause.

« Saint-Pétersbourg, ce 17-29 août 1852.

» La démarche directe que vous vous êtes enfin décidé à faire, et que

» j'approuve entièrement, change considérablement, quant à ce qui me » concerne, la face de cette affaire. Une fois votre déclaration publiée, » déclaration que je suppose énergique et très-suffisante pour écraser les » calomnies de Schindler, mon intervention devient inutile; — vous aurez » d'un seul coup terminé la guerre. Pour le moment, il ne nous reste » qu'une seule chose à savoir : s'assurer si réellement votre déclaration a » été publiée ou non. Voici ce que je viens de faire.

» J'ai écrit à Brendel. J'ai soigneusement exposé les matériaux que » vous avez mis à ma disposition. La simple indication de ces matériaux » suffit pour faire comprendre que votre justification sera pleine et en- » tière. Puis, j'ai donné à entendre à Brendel, qu'en refusant la publica- » tion de votre déclaration, il se rend le complice de Schindler, et par » conséquent, aura sa part de l'indignation universelle que votre justifica- » tion ne tardera pas à soulever contre les propagateurs d'aussi méprisa- » bles calomnies. Enfin, j'ai invité M. Brendel à me faire savoir le plus » tôt possible sa résolution concernant votre déclaration. Au cas qu'il » l'aurait déjà publiée, je l'ai prié de m'envoyer le numéro de la *Gazette* » qui la contient. Il me semble que, pour le moment, il n'y a rien de plus » à faire. Dès que j'aurai une réponse, je vous en ferai part. Si je reçois » le journal avec la déclaration, je vous l'enverrai; mais, au cas d'un re- » fus de publication, je ne tarderai pas un seul jour à agir, et soyez per- » suadé que j'agirai avec énergie; car plus je tourne et retourne cette » affaire dans ma tête, plus je suis outré de l'infamie dont vous êtes la » victime. Mais, je vous le jure, cette honte retombera sur ceux qui l'ont » inventée; votre nom en sera délivré et recevra sa complète réhabili- » tation.

» Je ne me contenterai pas d'un seul article, quelque complet que » puisse être son effet; je reviendrai toujours et partout à la charge, *jus-* » *qu'à ce que l'œuvre de Schindler soit détruite et foulée aux pieds comme* » *elle le mérite.* »

» Il va sans dire que j'ai expliqué aussi à M. Brendel que son refus de » publier votre déclaration ne pourrait amener aucun changement dans » le cours de cette affaire, si ce n'est qu'alors au lieu d'un seul adver- » saire, j'en aurai deux à attaquer.

» J'espère que vous approuverez pleinement la démarche que je viens » de faire. Adieu, mon prince, et croyez au dévouement entier de votre

» DAMCKE. »

Après une déclaration aussi explicite d'un des premiers publicistes de l'Allemagne pour la partie musicale, qui, lui-même, n'est revenu des préventions que Schindler lui avait suggérées, que sur la foi des matériaux que je lui ai livrés, il ne me reste plus rien à ajouter pour le moment, que de vous prier, monsieur le Rédacteur, de vouloir bien insérer la présente lettre dans un de vos plus prochains numéros; si, après cela, des détails plus circonstanciés sont jugés nécessaires, je ne me refuserai pas à vous faire l'historique de mes rapports avec le grand homme, depuis le jour où je lui écrivis pour lui demander trois nouveaux quatuors, jusqu'à sa mort. Peut-être même y aura-t-il quelque intérêt à savoir comment des honoraires que Beethoven lui-même avait fixés à 150 ducats de Hollande, m'ont occasionné une dépense qui s'est élevée à 419 ducats. Et c'est dans de telles circonstances que des pamphlétaires ont osé soutenir que Beethoven n'a jamais été rémunéré pour les quatuors qu'il a composés à ma demande, *qu'il a été trompé*, comme ne craint pas de le dire M. Brendel dans son *Histoire de la musique*! Je n'aime pas à entretenir le public de ma personne; mais l'accusation est si monstrueuse, et les détails qui accompagnent le récit de Schindler si perfidement imaginés, que tout homme qui se respecte ne peut pas trouver mauvais que, une fois descendu dans la lice, je veuille donner à ma déclaration la plus grande publicité possible.

Recevez, monsieur le Rédacteur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués,

Le prince NICOLAS-BORIS GALITZIN.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, seconde représentation de la reprise de *Moïse*.

*** Lundi dernier le *Juif errant* avait fait salle comble. La soirée a été aussi bonne que brillante.

*** La *Favorite* et le premier acte de la *Peri*, donnés mercredi, avaient encore attiré la foule.

*** Le Prince-Président, à l'occasion de la représentation solennelle du grand Opéra, a envoyé au directeur, M. Nestor Roqueplan, une tabatière avec son portrait entouré de diamants; à M. Philoxène Boyer une boîte enrichie de diamants, et à M. Victor Massé une bague. Roger, Brémond, Merly, Mmes Tedesco, La Grua et Duez, ainsi que Mmes Cerrito, Plunkett, Taglioni, Priora, Bagdanoff, Mathilde, ont reçu soit des épingles, soit des broches, rubis ou saphirs entourés de diamants.

*** Mme Viardot est à Paris depuis quelques jours. La célèbre cantatrice a déjà reçu diverses propositions d'engagement; on ignore si elle se décidera à en accepter aucune avant la saison de Londres.

*** C'est mardi prochain qu'aura lieu à l'Opéra-Comique la représentation solennelle à laquelle doit assister le Prince-Président. On y exécutera une cantate, dont les paroles sont de M. Méry et la musique de M. Adolphe Adam. Cette cantate, composition musicale qui ne manque ni de développement ni d'intérêt, se terminera par un tableau final représentant la vue du Louvre. M. Emile Perrin, qui a fait ses preuves comme peintre et comme directeur, n'aura pas manqué l'occasion de déployer son talent et son goût. Le spectacle se terminera par *le Domino noir*, dont les principaux rôles seront remplis par Couderc et Mme Ugalde.

*** Voici les noms des artistes dont se composera la troupe du Théâtre-Italien dirigée par M. Corti : Soprani, Mme Sophie Cruvelli, Vera, Beltramelli; Contralti : Mme Borghi-Mamo, Nantier-Didiée, Dampieri; Tenori : Bettini, Calzolari, Negrini, Ghidotti; Bassi : Belletti, Marini, Giacomo Arnaud, Arnoldi, Valli, Susini, Altini. M. Castagneri est chargé de la direction de l'orchestre.

*** Au Théâtre-Lyrique, le *Tabarin*, de Georges Bousquet, et l'opéra féerie, dont Grisar a écrit la partition, sont à l'étude.

*** Mlle Anna Lemaire, la jeune artiste qui, après de brillants succès au Conservatoire, en avait mérité d'autres à l'Opéra-Comique, vient de contracter un engagement avec le théâtre de Bruxelles. Elle y paraîtra, comme chanteuse légère, pour la saison d'hiver, et en représentations.

*** Cathinka Heinefetter continue de chanter avec le plus grand succès à Stuttgardt. Le rôle de Fidès, dans le *Prophète*, est toujours son plus beau triomphe.

*** Mlle Geismar, brillante élève du Conservatoire de Paris, vient de chanter dans un concert de l'Athénée, à Saint-Germain, *Sarah la bohémienne* et le morceau d'*Otello*, qui lui avait valu une couronne. On a beaucoup applaudi sa voix et sa méthode.

*** Paris va compter une femme de talent de plus, une pianiste non moins distinguée par son talent d'exécution que par son mérite comme professeur. Mme Pfeiffer, ainsi que M. Pfeiffer, son mari, quittent décidément Lille pour se fixer parmi nous.

*** Un jeune ténor, nommé Wicart, élève de Révial, et qui s'était distingué au Conservatoire de Paris dans les concours de cette année, vient de débuter à Toulouse dans *Guillaume Tell*. Il y a obtenu du succès, et il a dû continuer dans la *Juive*.

*** Aujourd'hui dimanche, à deux heures, Ferdinand Hiller donnera dans la salle de Sax, rue Saint-Georges, 50, une séance musicale destinée à faire entendre ses compositions.

*** Vieuxtemps vient de faire une tournée vraiment triomphale en Suisse. Il n'a pas donné moins de vingt-quatre concerts dans les diverses villes qu'il a visitées. Il sera bientôt de retour à Paris.

*** Le 22 de ce mois, jour de sainte Cécile, l'association des artistes musiciens fera exécuter dans l'église Saint-Eustache une messe composée expressément pour cette solennité par M. Ambroise Thomas. Nous reviendrons sur les détails de cette solennité religieuse et musicale.

*** M. Leprévost, organiste du chœur de Saint-Roch, a fait exécuter dans cette église une messe de sa composition le jour de la Toussaint. Bien qu'il se soit essayé dans le genre dramatique, et qu'il ait donné une légère partition au théâtre de l'Opéra-Comique il y a quelques années, intitulée *le Rêveur éveillé*, M. Leprévost est un compositeur qui prend son art au sérieux et comprend bien le style sacré. Alexis Dupond, dont la voix toujours fraîche, souple et si bien posée, est une de celles qui rendent le mieux les œuvres écrites en ce style, a dit avec la supériorité qui le caractérise plusieurs versets de cette messe, qui, accompagnée seulement par le petit orgue touché par l'auteur et sans le secours d'autre instrumentation, a produit un excellent effet. La plupart des grands compositeurs qui ont eu à traiter le beau drame de la messe se sont inspirés des terribles paroles de la prose des morts, et plusieurs ont réussi à bien exprimer ces épouvantements du trépas, comme dit Bossuet. M. Leprévost n'a pas osé, à ce qu'il paraît, aborder cette sombre élégie, et a laissé chanter, dans sa mélodie gothique et grandiose, le *Dies iræ*, à la voix plaintive et touchante d'Alexis Dupond.

*** La Société Sainte-Cécile, dirigée par MM. Seghers et Wekerlin, a commencé ses répétitions cette semaine. Le concert d'inauguration pour la saison 1852-1853 aura lieu le 28 de ce mois.

*** Les concerts de la Société symphonique, sous la direction de M. A. Farrenc, qui auront lieu cet hiver, dans la salle Herz, s'organisent et seront sans doute une réunion des plus intéressantes pour les amis de l'art musical. Plusieurs artistes étrangers de grande réputation ont promis leur concours avec une bienveillance toute particulière. Diverses compositions musicales de maîtres illustres qui n'ont jamais été entendues à Paris, ou ne l'ont pas été depuis nombre d'années, figureront sur les programmes.

*** Camille Stamaty est de retour à Paris.

*** M. Milhès, professeur de chant, nous prie de rappeler qu'il a fait imprimer, il y a deux ans environ, le prospectus d'un ouvrage intitulé : *le Guide du chanteur, traité de l'art du chant pratique*, et que son manuscrit, en voie de publication, a obtenu un rapport favorable de l'Académie des beaux-arts au mois de décembre 1850.

*** M. E. Dassier qui s'est fait connaître par le succès de ses composi-

tions vocales, avait eu l'idée d'en adresser une à Abd-el-Kader; voici la lettre qu'il a reçu, en remercîment de son envoi :

« Au château de Pau, 17 juin.

» Monsieur,

» L'ex-émir Abd-el-Kader me charge d'avoir l'honneur de vous remercier de l'envoi que vous avez bien voulu lui faire d'une composition musicale faite à son sujet. Nous avons été assez heureux pour posséder un piano au château et pouvoir la lui faire entendre, après lui avoir interprété les paroles, qui ont paru lui faire quelque impression.

» Il me prie d'être son interprète auprès de vous, de vous remercier des sympathies généreuses que vous exprimez et de vous dire la reconnaissance qu'il vous doit pour les diverses émotions qu'il a éprouvées.

» Le capitaine en mission auprès de

» l'ex-émir Abd-el-Kader,

» FOURNIER. »

*** Le bureau de location du Théâtre-Italien est ouvert tous les jours, de 11 heures à 4 heures, en face la rue Monsigny. — La première représentation est fixée au mardi 16 novembre.

*** On nous signale deux erreurs que nous nous empressons de corriger. 1° Dans la liste des nouveaux membres associés que s'est adjoints l'Académie royale de Belgique, MM. le comte de Niewerkerke et Dumont sont désignés comme architectes, tandis que l'un et l'autre sont statuaires; de plus, M. de Niewerkerke n'est pas membre de l'Institut de France. 2° Le chanteur italien Porto, dont nous annoncions récemment la mort, n'est pas celui que nous avons entendu à Paris dans les premières années de ce siècle, et qui se nommait Matteo Porto. Celui-ci existe encore; il habite Vérone et doit être âgée de 72 ans. L'autre était son frère et se nommait Carlo Porto.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Le 19 novembre, pour l'anniversaire de la naissance de la reine, le Théâtre-Royal donnera *Alceste*, de Gluck. C'est Mme Koester qui chantera le rôle principal.—Au Théâtre-Italien, la rentrée de la signora Viola, dans le rôle de Cenerentola, a offert de l'intérêt. Galvani, qui, dans celui de Ramiro, a fait son second début, s'est placé au rang des meilleurs chanteurs de la troupe.

*** *Hanovre.* — Nous trouvons dans une lettre particulière quelques détails sur la première représentation du *Prophète* dans la nouvelle salle du théâtre de la Cour. La mise en scène et les décors étaient magnifiques; on les a fidèlement calqués sur le modèle de ceux de Paris. Le succès du chef-d'œuvre de Meyerbeer a été immense. Si M. Sowade (Jean de Leyde) n'a plus toute la fraîcheur de la jeunesse, c'est toujours un chanteur habile et intelligent, qui sait ménager ses moyens et qui fait un merveilleux usage du fausset. Mlle Noltes, qui ne remplissait autrefois à Vienne que des rôles secondaires, a fait de grands progrès depuis. Sa voix de soprano est fort belle, surtout dans les régions moyennes; le timbre en est doux et sympathique, et tout à fait en harmonie avec le rôle de Fidès, dans lequel prédomine la plus tendre de toutes les affections, l'amour maternel. Dans la conception du rôle, elle a suivi les traditions généralement adoptées; les indications si précises de Meyerbeer ne permettent guère d'y rien changer. Par un heureux contraste, Mlle Zerr s'est montrée tout à fait originale dans le rôle de Berthe. Le public de Vienne sait combien Mlle Zerr s'y montre douce et gracieuse au premier acte, et quelle fanatique énergie elle déploie au cinquième : on comprend l'effet que l'éminente cantatrice devait produire. Jusque-là tout l'intérêt s'était exclusivement porté sur le rôle de Fides : aussi a-t-on su gré à Mlle Zerr d'avoir bien voulu se charger momentanément du rôle de Berthe. On a applaudi avec enthousiasme son premier air, dans lequel la brillante artiste a déployé un goût parfait et une audace de vocalisation presque effrayante. Elle a promis de chanter encore une fois, avant son départ, ce même rôle, dans une représentation du *Prophète*, au profit du fonds de pensions, après quoi elle partira pour Londres. C'est dans cette représentation que M. Marschner, qui nous reste définitivement, fera sa rentrée.

*** *Mannheim.* — *Ondine*, opéra-féerie en quatre actes, musique de Lortzing, a été représentée ici, avec un luxe de décors tel qu'on ne saurait le trouver plus grand à Paris ou à Londres. La musique contient des choses remarquables, surtout dans les morceaux d'ensemble. On distingue aussi quelques jolis airs et duos; par malheur, les chanteuses sont si médiocres, qu'il est difficile de juger cet ouvrage à une première audition. Il y a beaucoup de réminiscences de Weber et de Donizetti.

*** *Bade*, 4 novembre. — Les voilà passés ces beaux jours, cette admirable saison, qui laisseront de longs souvenirs. Et pourtant Bade n'a pas encore pris sa robe d'hiver, car nous avons le temps le plus délicieux, et aux plaisirs de tout genre ont succédé les vendanges, qui viennent d'être célébrées partout, et vous penserez que la gaîté y a présidé, quand vous saurez que depuis 1849 le vin était détestable, et que cette année il est excellent. Dans certaines contrées, comme à Rudesheim, on espère qu'il égalera celui de 1846. Voilà pourquoi tout le pays est dans la joie. Il y a quelques jours dans les environs de Rastatt, toute la musique autrichienne du vingt-huitième régiment, dit Bénédik, était conviée C'est sans contredit la musique la plus parfaite de toute l'armée autrichienne, la même que nous avons entendue pendant toute la saison à Bade et qui y avait obtenu tant de succès. Parmi les morceaux qu'elle a exécutés et qui ont été le plus applaudis, j'en citerai plusieurs des *Huguenots*, du *Prophète*, et de la *Juive*, la valse et plusieurs mazurkas, de Chopin, et particulièrement *la Marche croate*, de Mathias, que l'on a redemandée comme à Bade. Tous ces morceaux ont été arrangés pour l'orchestre militaire avec un talent très-remarquable, et l'exécution en a été parfaite, sauf l'observation des piano et des forté, qui laisse peut-être encore quelque chose à désirer.

*** *Odessa.* — Schulhoff vient d'arriver dans notre ville, où il commence une série de concerts sous les plus brillants auspices.

— La grande et la petite partition de *Si j'étais roi*, d'Adolphe Adam, dont nous avions annoncé la publication pour le 25 octobre dernier, ne peuvent être livrées avant le samedi 13 novembre. La propriété de ce bel ouvrage, qui est à sa cinquantième représentation et dont le succès est loin d'être épuisé, ayant été acquise aussi à l'étranger, les éditeurs n'ont pu être en mesure pour le dépôt exigé, qui doit être fait simultanément en France et à l'étranger. MM. Benacci-Peschier, rue Laffitte 7, ont l'honneur d'informer MM. les directeurs de théâtre et marchands de musique de la province que pour satisfaire aux nombreuses demandes qui leur ont été adressées, ils ne différeront pas d'un seul jour, qui reste irrévocablement fixé samedi, 13 novembre, l'envoi des exemplaires au nombre déjà inscrit. — Deux charmants quadrilles pour piano par Musard sur les jolis motifs de *Si j'étais roi*, ainsi qu'une schottisch par Giuseppe Daniele, et une polka-mazurka par A. Talexy, sur le même opéra viennent de paraître chez les mêmes éditeurs. Seront publiés successivement d'ici au 15 novembre sur *Si j'étais roi*, savoir : deux fantaisies élégantes pour piano, par J.-B. Duvernoy; fantaisie brillante variée pour le piano, par A. Talexy; caprice caractéristique par Richard Mulder; rêverie nocturne, par J. Carli; une polka et redowa, par Pasdeloup; un quadrille facile pour piano, et un duo pour piano et violon, par N. Louis; thème et variations brillantes, par J. Ascher; fantaisie élégante, par Fumagalli; valse expressive, par Marcailhou; arrangements pour tous les instruments, marches, pas redoublés pour fanfares et musiques militaires, etc.

— M. Mecum, luthier à Cologne (Pr. Rh.), 10, Ursula-Strasse, possède un alto magnifique de Jos. Guarnerius. Cet instrument est, sans contredit, le plus beau chef-d'œuvre sorti des mains du célèbre maître. (Prix : 4,000 fr.)

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez CHABAL, boulevart Montmartre, 15.

PETITE MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE DE CHANT

(OU PETIT SOLFÉGE MODERNE D'ITALIE)

Dédiée aux maisons d'éducation de France, par

LUIGI BORDÈSE

Prix : 15 fr.

Parmi les solfèges et les méthodes de chant qui ont paru jusqu'à présent, les artistes avaient laissé une lacune que vient de combler un nouvel ouvrage. La *Petite Méthode de chant*, de Luigi Bordèse, dont le nom est déjà connu comme celui d'un excellent professeur et d'un charmant compositeur, renferme les qualités qu'il est si difficile de réunir dans une œuvre théorique : l'utilité et l'agrément. Elle peut servir de solfége pour les personnes qui commencent l'étude de la musique, et de méthode pour les jeunes voix que l'on craint de fatiguer, et qui cependant doivent travailler de bonne heure l'art du chant avec tout le développement nécessaire du goût. Les petites vocalises qui la terminent sont tout à la fois des leçons dont les difficultés sagement graduées soutiennent l'attention de l'élève, et des mélodies distinguées et gracieuses qui rendent le travail facile et même attrayant. Nous pouvons prédire à M. Bordèse un succès réel et bien légitimé par l'approbation de tous les professeurs qui ont regardé son nouvel ouvrage avec soin.

En vente chez BRANDUS et Cᵉ, 103, rue Richelieu,

LE POSTILLON DE LONGJUMEAU

Opéra comique en trois actes, musique de

ADOLPHE ADAM.

PARTITION POUR PIANO ET CHANT, FORMAT IN-8°, PRIX NET, 8 FR.

ROSELLEN. Op. 15. Fantaisie pour le piano	7 50
KALKBRENNER. Op. 137. Fantaisie pour le piano	7 50
GUINIAU. Fantaisie pour le piano	6 »
Deux quadrilles par MUSARD, chaque	4 50

EN VENTE A LA LIBRAIRIE N. CHAIX ET Cᵉ, 20, RUE BERGÈRE,

PLEURS ET PRIÈRES

PAR Mme C. LEFAURE.

Un joli volume in-18 jésus. — Prix : 2 francs.

Chez BRANDUS et Cie, Éditeurs,
RUE RICHELIEU, 103.

FEUILLETON DU JEUNE FLUTISTE

SIX MORCEAUX POUR FLUTE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,
PAR

REMUSAT

Nos 1. Variations sur un air allemand. . . . . 6 »
2. Rondoletto original. . . . . 6 »
3. Air de *Haydée*. . . . . 6 »
Nos 4. Mosaïque du *Juif errant*. . . . . 6 »
5. Fantaisie sur la *Favorite* . . . . . 6 »
6. Souvenir de *Don Juan* . . . . . 6 »

LES MÊMES POUR FLUTE SEULE EN DEUX SUITES, CHAQUE, 5 FR.

LES WILLIS PAR CHARLES JOHN

NOCTURNE-ETUDE pour le piano. — Op. 11. — Prix 7 fr. 50.

DEUX NOUVELLES COMPOSITIONS DE

LÉON PASCAL GERVILLE

Op. 8. CAVATINE ET ROMANCE, 6 fr. — Op. 9. *LA LOCOMOTIVE*, étude de vélocité, 6 fr.

NOUVEAUX MORCEAUX
DE

CHARLES VOSS

Grandes fantaisies de concert sur

LE JUIF ERRANT
Op. 139. — Prix : 7 fr. 50.

DON JUAN
Op. 138. — Prix : 7 fr. 50.

LE CARNAVAL DE VENISE
Caprice brillant. — Prix : 5 fr.

MATHILDE
Polka-Mazurka. — Op. 142. N° 1. — Prix : 5 fr.

DU MÊME AUTEUR

Op. 59. Fantaisie élégante sur la *Sirène*. . . 5 »
Op. 61. Sérénade . . . . . 6 »
Op. 66. Fantaisie brillante sur les *Huguenots* 7 50
Op. 70. Fantaisie sur *Czar et Charpentier* . 7 50
Op. 76. Fantaisie militaire sur les *Mousquetaires de la Reine*. 7 50
Op. 99. Trois fleurs : la Rose, la Violette et l'Amarante . . . . . 6 »
Op. 101. Fantaisie dramatique sur le *Prophète* . . . . . 9 »
Op. 104. Souvenir du *Prophète* : la Complainte et la Marche du Sacre, variées . . 6 »
Op. 109. Fant. de salon sur la *Fées aux Roses* 6 »
Op. 113. La Cascade de fleurs. . . . . 6 »
Op. 114. Les Larmes de Madeleine, méditation 4 50
Op. 117. L'Assaut, grand galop militaire. . . 5 »
Op. 118. N° 1. La Mélancolie, de Prume, variée 5 »
2. Chant bohémien, varié. . . . 5 »
Op. 120 Fantaisie de salon sur *Giralda* . . . 6 »
Op. 122. Fantaisie sur la *Dame de Pique* . . 6 »
Op. 124. Grande fantaisie sur la *Favorite* . . 7 50
Op. 127. Rossini et Bellini : *Stabat mater* et *Norma*, grande scène chantante . 9 »
Op. 129. Mon Etoile, nocturne 7 50
Op. 134. Barcarolle d'*Oberon* . . . . . 5 »
Op. 136. La Napolitaine, polka tarentelle. . . 5 »
Op. 137. N° 1. Fantaisie élégante sur la *Poupée de Nuremberg*. . . . 5 »
2. Fantaisie élégante sur le *Farfadet* . . . . . 5 »

FANTAISIE DE CONCERT POUR LE PIANO
SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

JULES PHILIPOT
Op. 32. — Prix : 7 fr. 50 cent.

FANTAISIE-BALLADE POUR LE PIANO
SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

A. SOWINSKI
Op. 81. — Prix : 9 fr.

FANTAISIE POUR CORNET ET PIANO
SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

J. FORESTIER ET **A. FESSY**
Prix : 7 fr. 50.

FANTAISIE POUR HARPE SEULE
SUR LE

JUIF ERRANT

PAR

PRUMIER
Op. 71. — Prix : 6 fr.

EN VENTE CHEZ BRANDUS ET Cᵉ, ÉDITEURS,

RUE RICHELIEU, 103.

MOÏSE

Opéra en quatre actes, musique de

G. ROSSINI

PARTITION POUR CHANT ET PIANO FORMAT IN-8°, PRIX NET, 15. — LA MÊME EN GRAND FORMAT IN-4°, NET, 30 fr.

MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS :

Nᵒˢ 1.	QUATUOR, « Dieu de la paix. »	3 75
2.	DUO, « Si je perds celle que j'aime. »	6 »
3.	DUO, « Dieu, dans ce jour prospère. »	3 75
4.	DUO, « Moment fatal ; que faire? »	5 »
5.	AIR, « Ah! d'une tendre mère. »	5 »
Nᵒˢ 6.	QUATUOR, « Je tremble et soupire. »	4 50
7.	DUO, « Jour funeste! loi cruelle! »	3 75
8.	AIR, « Quelle horrible destinée! »	6 »
9.	PRIÈRE à 4 voix, « Des cieux où tu résides. »	4 50
10.	CANTIQUE à 4 voix, « Chantons, bénissons le Seigneur. »	3 75

ARRANGEMENTS POUR LE PIANO SUR CET OPÉRA :

THALBERG. Op. 33. Grande fantaisie sur la prière	9 »
— Quatuor transcrit : *Mi manca la voce* (Je tremble et soupire)	4 50
H. HERZ. Op. 37. Rondo sur un chœur	9 »
— Trois airs de ballet, 3 suites, chaque	6 »
A. ADAM. Op. 19. Fantaisies et variation	6 »
DUVERNOY. Op. 21. Variations sur la Marche	5 »
LE CARPENTIER, 48ᵉ bagatelle	5 »
L'OUVERTURE pour piano	5 »

DEUX QUADRILLES PAR **TOLBECQUE**, CHAQUE 4 FR. 50. — UNE POLKA PAR **ALKAN**, 2 FR. 50.

Deux nouvelles Romances de E. DASSIER

POUR LES PAUVRES, MERCI!
Prix : 2 fr. 50.

VIENS L'ENTENDRE.
Prix : 2 fr. 50.

Du même auteur,

ADIEU PATRIE, ABD-EL-KADER.

PRIX : 2 fr. 50.

LES AIRS DU *JUIF ERRANT*

Arrangés pour	deux violons, par N. LOUIS	3 suites, chaq.	9 »
—	violon seul, —	2 suites, chaq.	9 »
—	deux flûtes, par E. WALCKIERS	3 suites, chaq.	9 »
—	flûte seule, —	2 suites, chaq.	9 »
Arrangé pour	deux cornets, par V. CAUSSINUS	3 suites, chaq.	9 »
—	cornet seul, —	3 suites, chaq.	9 »
—	musique militaire, par J. MOHR	2 suites, chaq.	20 »

6ᵉ COLLECTION

DE

QUADRILLES, VALSES, POLKAS, POLKAS-MAZURKAS, SCHOTTISCHS, REDOWAS,

Composés par

MUSARD, STRAUSS, LABITZKY, BURGMULLER, PASDELOUP, PILODO, ETTLING, etc.

ET ARRANGÉS POUR VIOLON, FLUTE OU CORNET SEUL.

1. MUSARD. Quadrille les *Clairons de l'armée française* et redowa du *Juif errant*, par A. de Lenoncourt.
2. — Quadrille le *Forfadet* et valse du *Juif errant*.
3. — Quadrille la *Favorite* et valse *Jenny*, de Labitzky.
4. — 1ᵉʳ quadrille du *Juif errant* et la schottisch originale.
5. — 2ᵉ quadrille du *Juif errant* et suite de la valse *Jenny*.
6. — Quadrille le *Palais de Cristal* et valse les *Chants d'allégresse*, par Strauss.
7. MUSARD. Quadrille la *Poupée de Nuremberg* et polka *Ouistiti*.
8. — Quadrille la *Reine de Chypre* et polka du *Juif errant*, par Ettling.
9. — Quadrille les *Rendez-vous bourgeois* et suite de la redowa du *Juif errant*.
10. — Quadrille le *Toréador* et valse de la *Poupée de Nuremberg*.
11. — Quadrille *Une nuit à l'Opéra* et valse du *Juif errant*, par Burgmuller.
12. — 1ᵉʳ quadrille de *Zerline* et polka du *Farfadet*, par Burgmuller.
13. — 2ᵉ quadrille de *Zerline* et schottisch de *Zerline*, par Daniele.
14. BURGMULLER. Valse de la *Poupée de Nuremberg*.
15. PILODO. Schottisch de la *Poupée de Nuremberg*
PASDELOUP. Redowa de la *Poupée de Nuremberg*.
16. — Schottisch du *Juif errant*.
17. ETTLING. Polka de *Zerline*.
18. PILODO. Polka de la *Poupée de Nuremberg*.
ETTLING. Valse de *Zerline*.
19. BURGMULLER. *Blanche*, polka-mazurka et suite de la valse du *Juif errant*, de Musard.
20. PASDELOUP. Polka-mazurka de l'*Enfant prodigue*.
ETTLING. Valse de la *Tempesta*.

PRIX : Chaque numéro, 1 fr.; la collection, net, 7 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | No 46. | 14 Novembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouvernement.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchère, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Detrie Tomson, 15, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti et chez Canongia.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent avec le présent numéro une mélodie intitulée ASPIRATION, de H. Gastinel, dont l'Opéra-Comique répète un ouvrage en ce moment.

SOMMAIRE. — La musique à Alger, par P. Seligmann. — Séance musicale donnée par Ferdinand Hiller, par Henri Blanchard. — Le *Requiem* de Berlioz (3e article), par Léon Kreutzer. — Revue critique, par Henri Blanchard. — Correspondance, Marseille, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

LA MUSIQUE A ALGER.

La plus haute expression de la musique chez les Arabes consiste dans la réunion d'un violon, d'une *nouitra*, d'une *thare* et d'un *derbouka*. Ce violon, qui de l'autre côté de la Méditerranée prend le nom de *camendja*, est monté de quatre cordes comme les nôtres, avec cette différence qu'il n'y a que l'intervalle d'une quarte entre la troisième et la quatrième corde, ainsi : *sol*, *ut*, *sol*, *ré*; ce qui produit, comme on le voit, une transposition d'un ton plus bas, pour les trois dernières cordes. La *nouitra* est une mandoline grossièrement travaillée, et que l'on pince à l'aide d'une petite baleine. La *thare* est à peu de chose près le tambour de basque. Quant au *derbouka*, c'est la basse fondamentale ; figurez-vous un gros poêlon de terre, dont le fond est remplacé par une peau de parchemin. Point de concert, point de danses, point de cérémonies où le derbouka ne remplisse un rôle actif. Tous les indigènes en jouent, mais il est rare qu'ils y excellent. J'en ai vu pourtant qui le maniaient avec une grande habileté. Ce travail consiste à faire avec les doigts des roulements, tantôt lents, tantôt précipités, selon la couleur que le derboukiste veut donner au morceau. La pose de celui-ci a quelque rapport avec celle que Gavarni a donnée à son tam-tam de l'île Maurice. Gottschalk, l'excellent pianiste, dans son morceau du *Bamboula*, a donné à peu près le rhythme le plus souvent employé pour le derbouka. Cet instrument à la vérité n'a qu'une note comme le trombone de Bilboquet ; mais celui qui y excelle lui communique sa joie ou sa douleur, le faisant tour à tour gronder comme la tempête, ou murmurer comme la source, lui faisant reproduire ses sensations les plus intimes. On dirait quelquefois les pulsations d'un cœur jaloux, des trépignements furieux, toute la fougue fiévreuse d'un amour africain,.... le galop d'un barbe ; puis, peu à peu, ce tumulte cesse, les mouvements sont moins précipités : c'est une danse joyeuse, c'est le doux balancement des palmiers. Impossible d'être plus concis en musique, et d'exprimer plus d'effets que n'en produit cet instrument avec *une seule note*.

On prétend qu'Ali-Aga, dey d'Alger vers le milieu du XVIIIe siècle, passait une partie de ses journées à jouer du derbouka dans la Casebah : en tous cas, ce ne serait pas le seul souverain qui se serait occupé de musique. On sait que Charles IV, roi d'Espagne, jouait du violon; que Georges IV, roi d'Angleterre, ne jouait pas mal du violoncelle, et que le grand Frédéric lui-même excellait sur la flûte. J'admets donc pour mon compte qu'Ali-Aga fut le meilleur derboukiste de son temps. Dans les grandes fêtes, on s'adjoint quelquefois un rebab, instrument fort usité en Asie. Il a deux cordes que l'on fait vibrer à l'aide d'une espèce d'archet de baleine recourbée en demi-cercle. Le son de cette manivelle participe du mirliton et de la crécelle. A l'exception du derbouka, pour lequel je professe une véritable affection, je dois convenir que chacun de ces instruments jouant séparément donne une musique fort désagréable ; mais quand on les fait tous mouvoir et qu'on y ajoute encore des espèces de chaudrons, des poêles et tout ce qu'on a pu se procurer pour produire du bruit, c'est alors une rage, une frénésie, un entraînement irrésistible ; on dirait des démons déchaînés, un concert en enfer et sans chef d'orchestre ; mais pour les indigènes, c'est une musique pleine de charmes et qui les plonge dans un ravissement indicible ; tous se mettent à chanter et à battre les mains. Pendant que cette harmonie se prolonge, les femmes se mettent à danser. Mais quelle danse !.... la danse des bayadères, où les deux mouchoirs jouent de si grands rôles, et où tout danse, tout, excepté les pieds.

Les disciples de Mahomet, qui trouvent des jouissances infinies et se sentent transportés au ciel du Prophète quand ils entendent cette confusion de sons discordants, traduction musicale de la tour de Babel, se refusent à comprendre toute autre musique que la leur ; nos airs à coupe régulière, notre harmonie militaire, ne paraissent faire aucune impression sur eux. Ils y sont aussi indifférents aujourd'hui, après vingt-deux années de domination française, que le premier jour où l'armée entrait à Alger, avec tout l'éclat du triomphe, au bruit des fanfares, et d'une musique qu'ils n'avaient jamais entendue et qu'ils ne devaient jamais comprendre. On a souvent raconté que lorsque l'on conduisit le dernier souverain d'Alger entendre *Robert-le-Diable* à notre Opéra, il ne parut étonné que d'une chose... c'était de voir les trombones avaler tant de cuivre. Lorsque le bey de Tunis vint à Paris, il y a quelques années, il ne semblait prendre quelque plaisir à l'Opéra qu'au moment où les artistes de l'orchestre accordaient leurs instruments et préludaient suivant leur fantaisie avant le lever du rideau. Assurément, c'est ce qui lui rappelait le mieux les airs de son pays.

Ce n'est pas dans les nouveaux quartiers Bab-Azoun ou Bab-el-Oued qu'il faut chercher les concerts dont je parlais tout à l'heure. Là, tout est français ; on y entend sur les orgues de Barbarie tous ces airs qui nous font fuir Paris ; il y a même des cafés-chantants, tout comme aux Champs-Élysées, où le chanteur en gants blancs et la forte chanteuse roucoulent jusqu'au grand duo de *la Favorite*, à la grande satis-

faction du commerçant français, mais où jamais ne s'aventurerait l'indigène. Rien n'est plus curieux que de visiter la haute ville, qui a conservé son ancien caractère. Pendant les premiers jours, je me croyais à Rome pendant le carnaval. Ces diversités de costumes, ces Mauresques au visage couvert, ces Négresses, ces Juives avec leurs longues robes de brocard, lamées d'or et couvertes de pierreries, avec ces bonnets en forme de cornet, azur ou écarlate ; ces Bédouins, placidement plantés sur leurs chameaux; ces autruches, ces gazelles, ces singes, et tant d'autres choses, tout se mêle et se confond. Je n'ai eu ni trève ni repos que je n'eusse visité un intérieur mauresque; là, vous devez ôter vos souliers, comme quand vous entrez dans une mosquée, et vous accroupir sur vos jambes, boire le café maure, accepter tout ce qu'on vous offre, fût-ce du hatchis *ou le gras couscoussou de l'hospitalité*. Ensuite, les hommes prennent les instruments et les femmes se mettent à chanter quelques chants inintelligibles pour nous, et dont la description est impossible ; on pourrait pourtant y trouver quelque similitude avec les cris de nos marchandes de poisson dans les rues de Paris. Les noms des Algériennes sont beaucoup plus euphoniques que leurs chants; ainsi, Nadundja, Yaminad, noms mauresques qui rappellent Grenade et l'Alhambra; puis Fatma, dont les faiseurs de romances ont singulièrement abusé; M'saouda, qui veut dire fortunée ; Nedjma, qui signifie étoile ; et Paouna, Azouez, qui se traduisent par parfaite et chérie. Malgré le son guttural inhérent à la langue arabe, et dont l'Espagne a conservé quelques vestiges, il semble que les consonnes un peu dures leur fassent mal à prononcer, et ils aiment à leur substituer quelque voyelle plus harmonieuse. Ainsi, on avait fait de mon nom tudesque un nom fort oriental : on m'appelait Soleïman. Je me rappelle même à ce sujet un grand diable de moricaud qui portait ce nom, et qui cherchait à me convaincre que je devais être de sa famille.

Les rues d'Alger, en ce qui concerne la haute ville bâtie en amphithéâtre, sont tortueuses et plus étroites encore que les plus étroites *contrade* de Venise et de Gênes, et comme elles sont très-escarpées, il n'est peut-être pas un soldat à Alger qui n'ait pris au moins une fois un *billet de parterre*, comme disent les gamins de Paris. On est frappé de l'étrangeté de ces boutiques de dessinateurs d'œufs d'autruche, de ces barbiers-chirurgiens et de ces cafés maures, où, sur deux bancs parallèles, sont accroupis une douzaine de musulmans, humant avec ivresse leur narghuilé et leur moka.

La nuit, un indigène qui passe paraît un fantôme dans son linceul; puis, sur le devant d'une boutique, vous remarquez un vieux musulman, avec une barbe plus blanche que la neige du Jurjura, inclinant sa tête jusqu'à terre, en invoquant Mahomet, pendant qu'une psalmodie vient frapper vos oreilles. C'est le *muezzin*, qui, du haut d'une mosquée, appelle les croyants à la prière du soir. Puis, de tous les côtés, les Mauresques allant et venant, presque toujours en groupes, et ne laissant échapper de leurs traits que des yeux noirs, longs et voluptueux. On se sent plus disposé à découvrir ces longs voiles qu'à démasquer tous les dominos du bal de l'Opéra ; mais, à l'époque dont je parle, c'eût été plus qu'une profanation, c'eût été de la cruauté, car il faisait froid... oui, froid à Alger... les palmiers inclinaient tristement leurs têtes sous une brise glaciale ; les aloès, les figuiers de Barbarie, et toutes ces plantes qu'on ne trouve dans le Nord que dans des serres chaudes, semblaient étonnées d'une température à laquelle elles ne sont pas habituées. El Diar, Legah, la belle plaine de la Mitidja, de belliqueuse mémoire, Mustapha avec sa forêt de bananiers, les bambous du Jardin d'essai, tout cela était littéralement inondé. Heureusement cette température n'est qu'accidentelle en Algérie; autrement il faudrait substituer aux citronniers de Médéah et aux orangers de Blidah, des pommiers et des châtaigniers, et l'Algérie deviendrait ainsi une nouvelle Normandie. Non-seulement il pleuvait à outrance, mais des ondées de grêle venaient encore attrister ce beau pays, auquel le soleil est si nécessaire : aussi, je donnais de loin... de bien loin, un démenti à Levassor, qui assurait qu'il faisait si chaud à Alger, que lors même qu'il y gelait à pierre fendre, on y avait trente-deux degrés de chaleur... à l'ombre.

Il y a à Alger un bon opéra, une direction intelligente et des artistes de talent. Je citerai d'abord Mme Murio-Cœli, aussi bonne comédienne qu'excellente chanteuse; Mme Derr, qui a une très-belle voix, bien appropriée à la grande tragédie lyrique ; puis M. Bury, ténor fort distingué; Derval, qui est charmant dans l'Opéra-Comique. Je citerai aussi M. Vacani, qui représente par de là la Méditerranée la bonne école italienne. J'ai entendu exécuter la *Favorite*, le *Songe d'une nuit d'été*, et *Bonsoir M. Pantalon*, avec autant d'ensemble et de talent qu'on en pourrait rencontrer dans une ville de premier ordre en France. La partie instrumentale est moins riche. Alger a perdu deux de ses plus fermes soutiens. C'étaient M. Cellier B., qui est non seulement un très-habile administrateur, mais aussi un excellent violoniste, et M. Ferdinand Vendenheuvel, accompagnateur émérite. Parmi ceux qui restent à Alger, et qui soutiennent avec honneur les bonnes traditions musicales, il fait distinguer surtout M. Luce, artiste sérieux et intelligent, qui a composé plusieurs symphonies militaires ; M. Murat, M. et Mme Dupar. J'ai entendu parmi les amateurs, de très-belles voix de femmes, chantant des mélodies de Schubert avec toute l'inspiration et la poésie nécessaires à ces petits chefs-d'œuvre. Si je ne craignais d'être indiscret, je dirais les noms de ces charmantes femmes; j'espère pourtant qu'elles se reconnaîtront par ce que je viens de dire. Si cela peut aider leur mémoire, j'ajouterai que l'une a une voix de soprano, vive, légère, douce et flexible, tandis que l'autre a tout le beau registre d'une voix de contralto, belle, grave, passionnée et touchante. M. le baron Pron et M. le général Youssouff voudront bien me pardonner si j'ajoute encore qu'il y a à Alger deux excellents musiciens, dont l'un fait de délicieuses mélodies pour le piano, tandis que l'autre charme par sa voix les personnes à qui il offre, avec tant de courtoisie, l'hospitalité dans sa belle villa de Mustapha.

Au nombre des compositeurs français qui se sont inspirés des mélodies arabes, il faut citer Félicien David, qui, dans sa symphonie du *Désert*, s'est montré à la fois musicien, peintre et poëte ; puis Reyer, qui a su, dans le *Sélam*, allier fort heureusement dans des airs arabes, toute la couleur orientale à l'esprit français. Disons enfin que parmi les artistes européens qui sont allés en Afrique faire jouir la colonie du charme de leur talent, on a surtout remarqué Artôt, de tant regrettable mémoire, Ole Bull, Emile Prudent et Moeser. . . . . .

. . . . . .

P. SELIGMANN.

SÉANCE MUSICALE DONNÉE PAR M. FERDINAND HILLER

Nous disons *donnée*, attendu que cette séance a peu ressemblé à ces matinées musicales que les bénéficiaires essaient de rendre productives au moyen de billets du prix de 10 à 15 fr., qu'on a raison de trouver chers pour entendre à peu près toujours les mêmes choses : cavatines et fantaisies, fantaisies et cavatines. Une nombreuse société, composée de la plupart des auditeurs intelligents que renferme Paris, s'est empressée de se rendre à l'invitation de M. Hiller, moins parce qu'on ne payait point, que parce que le virtuose qui l'invitait possède un nom dans l'art musical sérieux.

M. Ferdinand Hiller est un des élèves de Hummel, à qui il ressemble assez physiquement d'abord, et par une sorte d'analogie aussi dans la forme de son talent de compositeur et d'exécutant; car, dans l'exhibition musicale qui a eu lieu dans la salle Sax, M. Hiller s'est montré pianiste, et pianiste de premier ordre. Si, par une autre analogie avec le talent d'Henselt, il lève un peu trop les mains au-dessus du clavier, ce qui donne une sorte d'affectation d'aisance et de légèreté à son toucher, et doit lui faire, nécessairement, perdre un peu de temps, il n'en est pas moins un pianiste plein de chaleur, qui tire de l'instrument un son rond, puissant, et tout empreint de sensibilité. Les traits

caractéristiques de son jeu sont, enfin, la netteté, l'expression, le *brio*, et surtout l'individualité qui le distingue des autres pianistes-compositeurs. Il ne spécialise point l'art de jouer du piano. Ce n'est point la manière brillante et frétillante de Doehler; ce ne sont point les arabesques arpégées de Thalberg ou le trait nerveux et ultra-difficultueux de Liszt dans leur exécution comme dans leurs compositions; c'est un virtuose qui a des doigts brillants et les idées logiques...; peut-être un peu trop : mais cette logique obstinée procède toujours en M. Hiller d'une idée mélodique distinguée, élégante et gracieuse. Il a ouvert sa séance par huit mesures variées (dans le style sévère). C'est dire qu'il a tout d'abord fait preuve de savoir; puis sont venus trois délicieux morceaux sous ces titres : *Alla Marcia*, *Capriccetto* et *Ghazèles*, ou, ce qui serait mieux, Ghazels, avec cette note : *Les pièces de vers que les Arabes appellent* GHAZELÈS *ont été beaucoup imitées par plusieurs poëtes allemands. Leur forme exige que le même mot ou au moins la même rime, revienne à la fin de chaque pensée. Le compositeur a tâché de traduire cette forme en musique.* Rien de plus fin, de plus original et de plus distingué que ces trois étincelles musicales, surtout le motif de la marche, et tout le *petit capriee*, qui fera toujours naître en chaque auditeur qui l'aura ouï, celui (le caprice) de l'entendre de nouveau.

Le duo pour piano et violoncelle, exécuté par l'auteur et M. Franchomme, est un morceau consciencieusement fait, mais d'une facture pénible, d'un style si serré d'imitations qu'il faudrait aussi l'entendre de nouveau pour en donner une appréciation convenable. L'*andante*, au reste, accessible à toutes les intelligences musicales, est d'une forme claire et d'une mélodie gracieuse et suave.

M. Hiller, en compositeur-chercheur qu'il est, est venu nous dire ses *Etudes et esquisses rhythmiques* en mesures mêlées à trois-quatre six-huit, deux-quatre trois-quatre et *C* cinq-quatre, etc. Ces études mettent en quelque sorte en pratique la question du rhythme traitée par M. Fétis, dans ce domaine de l'art, que quelques-uns croient inexploré, espèce de Californie, mine d'idées, de mélodies et de rhythmes, bien que déjà fouillée, exploitée en plusieurs contrées par Haendel, Mozart, Haydn, Beethoven, Boieldieu, et par quelques autres.

En écoutant les esquisses rhythmiques de M. Hiller, nous en avons recherché la pensée : nous nous sommes demandé, avec la plupart des auditeurs, si elles feront faire un pas à l'art de jouer du piano et surtout à la phraséologie musicale, et nous nous sommes pris à en douter.

Ces esquisses en mesures mêlées nous ont tout simplement paru manquer de clarté, et surtout de mélodie. Il n'en est point ainsi de ses études pour piano et violon qu'il a dites avec notre violoniste Alard. Ici c'est tout un autre procédé; ce n'est point le bris incessant de la pensée mélodique et du rhythme, c'est au contraire le chant carré, la mélodie attaquée avec passion et distinction par l'instrument le plus mélodique qui soit; et le rhythme vivement dialogué, brisé, partagé, entre les deux instruments, le même rhythme découpé, enchevêtré d'une manière neuve, originale, et pleine d'animation. La deuxième de ces études est surtout un modèle d'élégante vivacité, de dialogue entrecoupé de pensées serrées, qui n'a pas d'exemple dans la musique de piano et de violon; cela est on ne peut plus piquant, entraînant, éblouissant, et a provoqué une seconde audition qui a eu lieu à la demande générale.

Le programme de cette intéressante matinée musicale promettait une improvisation, et le virtuose a tenu ce que son programme annonçait. En véritable disciple de Hummel, qui improvisait si bien, lui, M. Hiller s'est fait imposer différents thèmes, celui de l'andante de la symphonie en *la* de Beethoven, demandé par Meyerbeer, qui était au nombre des auditeurs; l'hymne impérial autrichien, varié si religieusement et avec tant de savoir par Haydn dans un de ses quatuors, et l'air : *Grâce!* de *Robert-le-Diable*.

L'habile pianiste-compositeur a fait entendre chacun de ces thèmes séparément; il leur a même joint le menuet de *Don Juan* qu'on ne lui avait pas demandé; et puis réunissant tous ces motifs avec beaucoup de clarté, il les a réunis, séparés, soumis à des effets d'harmonie neuve et de pédales pittoresques qui ont provoqué d'unanimes applaudissements. Par cette séance, Ferdinand Hiller a conquis le triple titre de bon compositeur, d'excellent pianiste et de remarquable improvisateur.

HENRI BLANCHARD.

LE REQUIEM DE BERLIOZ.

(3e article) (1).

Le n° 3, *Quid sum miser* (page 46), est un souvenir du *Dies iræ*. Il est construit sur deux des principaux fragments de ce morceau : le choral des basses, et la prière désolée des soprani qui leur répond. Tout à l'heure, c'était la prière ardente et épouvantée; maintenant, c'est un sentiment d'humilité et de crainte. Berlioz n'avait pas besoin d'indiquer cette nuance sur sa partition; l'intelligence se l'explique d'elle-même. Combien, par le seul artifice de l'instrumentation, de la sonorité, de la division même de la mélodie, le caractère de la pensée est modifié! Les voix occupent les régions intermédiaires; les plus suaves timbres de l'orchestre, les cors anglais, les bassons, les violoncelles se glissent timidement, presque à regret, au milieu d'elles, et semblent confesser leur infériorité lorsqu'il s'agit d'exprimer les plus purs élans de la prière. Le ton également a changé: aux tonalités rudes et accusées de *si* ♭ et de *ré* mineur, succède celle de *sol* dièse mineur, la plus vague, la plus indécise de toutes; tonalité assise sur les derniers confins du dièse et du bémol, tonalité hybride, qui a le vague et l'infini pour objet. Il est à croire que Berlioz, de parti pris, n'a pas fait choix de ce ton peu usité; mais un instinct plus sûr que le raisonnement guide les grands compositeurs dans le choix qu'ils font de leurs tonalités. Indépendamment des ressources qu'elles renferment pour le développement des voix et des instruments, les diverses tonalités ont en elles quelque chose de mystérieux qui semble s'adapter plus particulièrement à un certain ordre d'idées. Une même tonique, *fa*, que le ton soit majeur ou qu'il soit mineur, éveillera dans l'esprit les pensées les plus opposées : *fa* majeur conviendra aux sujets voluptueux, naïfs et agrestes; *fa* mineur exprimera le plus haut degré de l'emportement et de la violence. C'est là un des grands problèmes de l'art musical, mieux senti jusqu'à présent que bien défini. Le chant, qui, tout à l'heure, persistait, implacable comme le destin, dans son inflexibilité, ainsi modifié par ces éléments divers, apparaissant par fragments entrecoupés et comme brisés par une humilité sainte, exprime la confession naïve de l'âme tremblante, mais qui déjà, par son humilité même, semble s'être relevée de sa chute.

J'aime moins, je l'avoue, le *Rex tremendæ* (page 48); il a, suivant moi, un grand défaut, celui de succéder, sans renfermer une pensée également saisissante, au *Dies iræ*, d'employer les mêmes effets énergiques dans les voix et dans les chœurs, et de n'en être séparé que par le *Quid sum miser*, inspiration délicieuse, mais trop courte pour laisser l'oreille se reposer suffisamment entre ces deux grands cataclysmes harmoniques. Cette observation ne me rend pas injuste pour le mérite de ce morceau. Il y a une énergie singulière dans le verset *Flammis acribus addictis* (page 54). J'y signale un heurt terrible entre les contrebasses et les violoncelles : c'est une dissonance de seconde mineure enclavée entre l'octave supérieure et l'octave inférieure. L'effet est véritablement terrible. Cette violente dissonance dans les contrebasses (elle se résout naturellement sur le *la* dièse, comme toute septième bien élevée; je dis cela pour rassurer les orthodoxes) résume toute l'énergie du mot latin *addictis*. Oui, cette dissonance, c'est la torche implantée dans le flanc du coupable, et que les efforts d'un Prométhée ne suffiraient pas pour arracher. Ai-je rencontré la pensée de Berlioz? Au

(1) Voir le numéro 43 et 44.

milieu de ces scènes lugubres, la belle phrase (page 57) *Salve me* forme un heureux contraste. On peut y admirer une remarquable disposition de l'orchestre; les cors et les bassons, divisés en quatre, partagent la mesure en série de seize notes. D'ordinaire, cette mission est confiée aux instruments à cordes; mais le compositeur avait besoin de ses violons, de leur timbre passionné, pour imposer à la mélodie cette puissante douceur à laquelle les instruments à vent isolés et en petit nombre ne pourront jamais atteindre. J'ai déjà signalé un pareil exemple de renversement des principes généraux de l'instrumentation. Mais quel tact est nécessaire pour savoir trouver, en dehors de la règle et dans l'exception seule, la source d'aussi originales beautés! Au début du morceau, Berlioz a fait un petit sacrifice à la tradition : il y a deux percussions de voix sur le mot *Rex*. Mozart, dans son *Requiem*, en a trois. Ces percussions sont en quelque sorte un principe d'école, dont Cherubini, le plus scolastique des maîtres, ne s'est affranchi que parce que la nature de son plan le lui interdisait. Cette observation est presque une puérilité; mais elle montre combien, à leur insu, les esprits les plus indépendants font de petits sacrifices à certaines habitudes musicales que rien ne justifie.

Le *Quærens me* est écrit à six voix, sans accompagnement. Cette forme musicale était la plus usitée aux belles époques de l'école religieuse italienne; elle convient admirablement à l'expression des sentiments doux et humbles; mais la variété et la sonorité lui manquent pour l'expression des sentiments violents et tragiques. Ce genre de morceaux, les compositeurs de la fin du XVIe siècle l'écrivaient avec un rare esprit de combinaison; mais, trop souvent, la mélodie devait céder le pas à l'artifice, la science alors était quelquefois pour elle le lit de Procuste. C'est une des conquêtes de l'art moderne, d'appeler à son aide la science pour concourir au développement de la pensée, mais aussi d'oser en assouplir les lois lorsqu'elles nuiraient à sa marche indépendante. Dans ce morceau, la mélodie de Berlioz, d'un rhythme accentué et moelleux, passe successivement par des imitations lentes dans les différentes voix qui reflètent sur elles le coloris de leurs timbres. Les modulations, les accords heurtés qui abondaient dans les morceaux précédents s'effacent ici; le caractère divin des voix, lorsque l'orchestre entier fait silence, impose au compositeur l'obligation de faire reposer ses mélodies dans une région plus pure et plus élevée.

Portons maintenant notre attention sur le rhythme singulièrement neuf par lequel débute le *Lacrymosa* (page 66). La mesure est à neuf-huit; les basses frappent la première croche; la seconde et la troisième croche appartiennent aux instruments à vent; cette dernière syncope sur la première croche du temps suivant, la seconde appartient encore aux instruments à vent, la troisième est frappée par un énergique arpége des instruments à cordes; enfin, de leur voix mâle les cors viennent accentuer sur le troisième temps, la noire pointée qui termine la mesure. Bientôt, sur les puissantes assises de ce rhythme herculéen, se pose une vaste mélodie, dont les voix, se renforçant tour à tour, déroulent les anneaux des extrémités du grave à celui de l'aigu. Survient (page 71) une pénétrante phrase. La première partie, confiée aux ténors, est toute mélodique; la seconde, dite par les basses, appartient à la mélodie rhythmique. En effet, l'impression produite pour l'auditeur émane, sans qu'on puisse les diviser, de ces deux éléments de l'art. Et quel magique coloris viennent prêter à cette phrase ces coups de grosse caisse dans la nuance : *PP*. Berlioz est sans doute persuadé de la vérité de cette maxime que :

Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

Le monstre hurlant de nos théâtres, le cerbère qui de sa gueule béante a tant de fois englouti le gâteau de miel de la mélodie, Berlioz a su désarmer sa colère et abaisser sa voix jusqu'à un imposant murmure. Les développements de cette seconde phrase sont très-vastes. (Page 74.) On pourra lire une mélodie ascendante, en imitations, entre les soprani et les basses, qui est l'une des plus développées que l'inspiration ait dictées à un compositeur. Nous n'avons pas, heureusement, à craindre qu'un nouvel Omar détruise nos bibliothèques; mais, enfin, l'œuvre entier de Berlioz disparût-il, n'en restât-il que quelques débris: de la *Symphonie fantastique*, la phrase en *ut* majeur du premier allegro; de *Roméo et Juliette*, le chant des violoncelles et des cors dans l'adagio, le thème en *fa*, de *la Fête chez Capulet*; du *Requiem*, la phrase que je viens de citer, on y retrouverait toute la révélation du talent de Berlioz; de même qu'un fragment mutilé de la statue de *Moïse* suffirait pour révéler la main de son immortel auteur.

Les points principaux de ce grand morceau sont la mélodie rhythmique du début, la mélodie en *ut* majeur, sa répercussion en *la* et la foudroyante péroraison où toutes les forces de l'orchestre et des voix se trouvent réunies. Ils sont liés entre eux par des phrases épisodiques empruntées à des fragments des différents sujets; c'est pourquoi il règne dans tout ce morceau une unité de rhythmes que ni la multiplicité des détails ni même les changements de mesure ne peuvent rompre. Pourquoi alors ce morceau ne produit-il pas toujours un effet analogue à celui du *Tuba mirum*? Je vais tenter de l'expliquer.

Que l'on suppose un musicien doué d'une oreille si délicate qu'elle conserve le souvenir fidèle des relations les plus compliquées des tons entre eux, des combinaisons les plus difficiles de l'harmonie; que, sans le secours des instruments, à l'aide seule de la vue, elle transmette au cerveau tous les effets que le compositeur a voulu produire; qu'en même temps l'œil de ce musicien possède le don de parcourir la page de partition la plus compliquée sans hésiter jamais, sans laisser dans l'oubli une note, un rhythme, un dessin, un accent; un artiste aussi exceptionnel éprouvera mille fois plus de plaisir à écouter *des yeux* une partition dans la méditation et la solitude qu'à l'entendre exécuter au milieu de l'agitation d'une salle de concert. Pour lui, l'âme de la composition se dégagerait du corps, c'est-à-dire des moyens à l'aide desquels elle est manifestée au public; c'est alors qu'il pourrait saisir les détails les plus subtils de la pensée sans être dans l'obligation d'avoir recours à l'exécution matérielle, ce milieu trouble et impur où trop souvent l'idée du compositeur perd sa transparence. L'artiste ainsi doué jouirait d'une belle partition, comme un littérateur jouit d'une noble tragédie plus encore en la relisant religieusement qu'en l'entendant au théâtre pompeusement déclamée. Un certain nombre, limité cependant, de musiciens peuvent apprécier avec l'aide seule de l'audition intérieure la généralité des compositions. A cet égard, certaines symphonies de Mozart, d'Haydn, ne leur présenteront pas de difficultés. S'il s'agit de compositions plus compliquées, d'harmonies et de rhythmes moins habituels, tels qu'en présente, par exemple, la Symphonie avec chœur de Beethoven et les œuvres de Berlioz, l'audition intérieure devient véritablement insuffisante pour nos facultés bornées, et l'exécution est indispensable pour éclairer certaines parties de la partition. C'est de cette double épreuve seulement que peut résulter pour la critique une étude sérieuse, approfondie, impartiale.

En définitive, la lecture jugera en dernier ressort, en cour d'appel, si je puis dire. Avec ses inconvénients, elle est encore moins sujette à l'erreur que l'exécution. La lecture calme et sérieuse n'enthousiasme pas le critique, mais répond à toutes ses investigations. L'exécution, c'est la fée décevante qui déroule devant vous un tableau fuyant toujours sans qu'on puisse un instant le retenir, qui souvent prête un éclat trompeur aux œuvres sans mérite et qui souvent aussi refuse son concours fidèle à l'œuvre du génie.

Le public, il n'est pas besoin de le dire, ne peut recourir à la partition, mais au moins faudrait-il que les exécutions d'une œuvre fussent assez fréquentes et assez parfaites pour lui tenir lieu en quelque sorte d'une épreuve décisive que l'insuffisance de connaissances ne lui permet pas de tenter. Or, les exécutions des œuvres de Berlioz sont-elles assez nombreuses, et, quel que soit le zèle des exécutants, suffisamment précises pour ne laisser aucun doute à ceux qui ne peuvent exercer aucun autre contrôle sur leurs propres impressions? La pensée du *Tuba mirum* est si claire qu'elle frappe du premier coup; mais le *Lacrymosa*, par la complexité des idées, par la nature des motifs où domine le va-

gue religieux, par les difficultés mêmes d'exécution qu'il renferme, par l'absence de ces formules : cadences parfaites, crescendo, repos sur la dominante, oreillers commodes sur lesquels se repose la paresse de l'auditeur, qui n'en pressent que mieux l'instant précis où quelque mélodie nouvelle, sinon neuve, doit éclore; par ces raisons réunies, le *Lacrymosa* demande des auditeurs patients, zélés, consciencieux, et qui ne prennent pas l'inaptitude de l'oreille et de l'esprit pour l'erreur du compositeur. Bientôt ils trouveraient leur récompense, car chaque exécution nouvelle de l'œuvre effacerait chez eux quelque doute et ferait surgir quelque beauté à leur intelligence charmée.

LÉON KREUTZER.

REVUE CRITIQUE.

Mlle Juliette Dillon. — MM. Berrettoni, Charles Poisot, Emile Ettling, Talexi, Marmontel, Rosellen, Marcailhou, Viénot, Léopold de Meyer et Georges Mathias.

Je pourrais bien, comme de certains feuilletonistes, me plaindre des exigences de mes hautes fonctions de critique qui m'obligent à m'occuper d'ouvrages qui ne sont pas précisément tous marqués au coin du génie, ou qui ne portent pas le cachet d'un profond savoir ; mais il est moins du devoir de ces mêmes critiques de se mettre en scène, de se draper dans leur individualité scientifique ou prétentieuse, que de signaler à toutes les intelligences les ouvrages qui peuvent leur convenir, fût-ce même ceux d'une forme naïve, enfantine; et, dans cette catégorie, nous signalerons, tout d'abord, LES SCÈNES DE LA VIE DE PENSION, *série de morceaux d'ensemble, chœurs, trios et duos, etc., expressément composés pour les maisons d'éducation.* La première livraison de ce recueil est en forme de quadrille chanté, à deux voix, premier et second dessus, avec accompagnement de piano. Cela se compose de cinq morceaux comme tout quadrille de contredanse, *Pantalon*, *Été*, *Poule*, *etc.* Chacun de ces petits morceaux est mélodique avant tout; ils peignent on ne peut mieux la locomotion, les devoirs et les plaisirs de la vie de pensionnat. C'est le réveil, le dîner *au doux bruit des fourchettes*, les rondes joyeuses sur *la Monaco*, contredanse favorite de Napoléon, la chanson *Sur le pont d'Avignon*, où tout *le monde passe en rond*; et, enfin, les plaisirs du dortoir, sans oublier les rêves dorés qu'on y fait, dont on s'y berce; tout cela assaisonné de maximes morales, trop sentencieusement philosophiques pour de jeunes filles rieuses qui cultivent peu ce style entre elles.

La seconde livraison contient *la Distribution des prix*, hymne triomphal avec chœurs, sorte de *Marseillaise* scolaire qui dit :

Dans ce séjour, jeunes élèves,
Le jour des prix est arrivé!

Nous décernons volontiers celui de la mélodie franche et facile, et celui d'une harmonie enfantine et très-suffisante à ce petit ouvrage de bon enseignement musical dont Mlle Julliette Dillon, organiste et improvisatrice, est l'auteur.

— M. Berrettoni a écrit une suite de mélodies sous le titre de *la Settimana musicale*, c'est-à-dire qu'il a mis ses chants, chants ausoniens et faciles, sous le patronage de chacun des jours de la semaine : *la Lune* sous l'invocation du lundi ; *les Leçons du grand-papa* sont données le mardi ; *les Plaintes de Nello* sont poussées le mercredi ; *le Nautonnier* se livre aux flots le jeudi, etc. M. Edouard Plouvier est l'auteur des spirituels conseils du grand-papa, et M. Emilien Paccini a fort bien traduit les paroles italiennes du compositeur, qui s'est montré, dans ces bagatelles musicales, mélodiste facile et naturel.

— M. Charles Poisot jette parfois dans la circulation musicale des morceaux de salon pour le chant qui se distinguentpar de franches mélodies et une harmonie peut-être un peu recherchée, mais toujours correcte. Il a composé une scène dramatique pour voix de basse, intitulée *le Pèlerin*, qui est d'un beau caractère, ainsi que la lithographie dont elle est ornée ; puis viennent *le Rideau*, *le Gondolier vénitien*, et *la Marguerite*, marguerite effeuillée bien curieusement par une jeune fille, sujet traité bien souvent, et contre lequel il n'est pas facile de lutter si l'on vient à penser à la jolie romance de Rose-de-Mai dans *le Val d'Andorre*.

—Si de la romance et de la chansonnette nous passons, en descendant quelque peu, à la valse, nous trouvons en première ligne M. Ettling, l'un des infatigables producteurs de cette tournoyante et agréable musique. Son AURELIA est une charmante demoiselle, à en juger par son portrait qui sert de frontispice à cette petite œuvre musicale. *Aurelia*, par sa tournure mélodique, ressemble à *Ophélia*, *Emilia*, et toutes ces dames aux camélias qui charment l'ouïe et les jambes des amateurs de polkas, de redowas, de schottischs, et doit mettre en mouvement bien des jolis doigts sur les claviers des pianos chorégraphiques, c'est-à-dire ceux qui servent à faire danser.

—Et voilà que, déguisant, par le nom du moins, le farouche et sombre *Lara* de lord Byron en belle et jeune Italienne, M. Talexi adresse au beau sexe en général, et à Mlle Marie de Vaulgrenant en particulier, car elle lui est dédiée, une *Polka-Mazurka* qui en vaut bien une autre, et même deux autres sous le triple rapport du rhythme, de la grâce et de l'entrain.

— M. Marmontel, le professeur soigneux, patient et rationnel, qui crée de si bons pianistes au Conservatoire, a cru devoir se récréer lui-même en écrivant aussi une MAZURKA DE SALON qui, fût-elle jouée ou dansée à la cuisine ou au grenier, paraîtrait toujours jolie et brillante, et d'une élégance de style dont l'auteur a donné des preuves plus sérieuses dans un excellent recueil d'études pour le piano.

— Dans le même ordre d'idées mélodiques et faciles, M. Rosellen a été se promener sur l'Océan, ce qui lui a fourni l'occasion d'écrire un morceau, une barcarolle, qu'il a intitulée tout naturellement : PROMENADE EN MER. M. Rosellen est un pianiste éminemment mélodique et excellent arrangeur de la musique des autres ; mais dans sa *Promenade en mer*, il ne s'est inspiré que des vastes balancements des flots. La mélodie et les traits glissent bien en vagues incessamment mugissantes; car, ainsi que le dit une romance maritime : *La mer se plaint toujours*; mais M. Rosellen préfère la grâce de son art à sa haute et plaintive poésie : aussi sa barcarolle est-elle un charmant morceau qui conviendra parfaitement aux moyennes intelligences musicales de la plupart des exécutants et des auditeurs.

— M. Marcailhou est encore un de ces inépuisables compositeurs de valses et de mélodies, sinon très-originales, du moins gracieuses et faciles. L'ESPÉRANCE et RAPHAELA sont dans ce rhythme ternaire que la main droite varie un peu, mais qui est d'une cruelle invariabilité à la main gauche, avec ses trois noires depuis le commencement jusqu'à la fin, ce qui devient fort monotone quand on se livre exclusivement à la valse. Quoi qu'il en soit, M. Marcailhou la fait fraîche, vive et gracieuse de la main droite; il y a compensation.

— M. Viénot fait aussi la valse et la mazurka, et la polka, et le quadrille à mort. RADIEUSE, sa 25e valse de concert, et RIGA, son 22e *caprice-mazurka*, témoignent de la gloire artistique de ce jeune officier, qui manie aussi bien le clavier du piano, quand il exécute sa légère musique, qu'il manœuvre dextrement son cheval quand il participe à quelque brillante charge de cavalerie légère.

— Et maintenant, nous signalerons parmi les pianistes-compositeurs, producteurs et légers de toucher, de grâce et de *brio*, le brillant Léopold de Meyer, qui vient de jeter aussi dans la circulation musicale un *Nocturne élégant*, un *Quadrille* et un *Galop de concert*, et bien d'autres choses encore, telles que des *Airs styriens* variés pour le piano, et *l'Adieu*, morceaux d'une charmante allure comme *le Départ* de Schubert. C'est le ménestrel, le militaire, l'artiste insoucieux, qui disent adieu à tout ce qu'ils aiment, mais avec l'espoir de revenir bientôt, car le pianiste-compositeur a chanté délicieusement dans deux autres nocturnes déjà publiés, *l'Absence* et *le Retour*. *L'Iris*, *les Fleurs d'Italie*, *l'Espérance*, sont des étincelles musicales qui se refusent à l'analyse. C'est un recueil de madrigaux, de bouquets à Chloris, d'épigrammes légères qui réveillent, charment l'esprit et l'ouïe. C'est léger, ca-

pricieux ; cela fait diversion à la *Grande fantaisie sur le Prophète*, par le même auteur, drame instrumental qui résume, ainsi que nous l'avons déjà dit en cette feuille, le chef-d'œuvre de Meyerbeer.

—Georges Mathias, qui est un de nos forts pianistes comme exécutant et compositeur, et qui ne jette guère sur le papier que des idées musicales qui lui sont propres, des tableaux qu'il voit dans la nature ou les impressions de cœur qu'il éprouve, nous a retracé dans un contraste piquant, une suave image de la campagne, des plaisirs champêtres, une *Pastorale*, enfin, suivie d'un de ces airs de danse, dernière expression de notre extrême civilisation, dont nous voyons les résultats voluptueux et maniérés à l'Opéra. D'un côté, c'est le calme imposant des champs, les mille bruits de la nature, les vapeurs d'une belle soirée d'été dans un *andantino* en *sol* bémol majeur, sur une mesure à six-huit qui vous berce du balancement et du bruissement des arbres, du gazouillement des oiseaux qui se couchent sous le feuillage ; d'autre part, et en contraste de cette douce églogue, on entend, on voit dans l'*air de danse* qui suit ce tableau champêtre, l'archet élégant du violoniste solo de notre Académie impériale de danse, l'*arco con eleganza e ondeggiando*, et provoquant la prêtresse de Terpsychore à bondir, se tordre, sourire d'une manière forcée, ce qu'on appelle développer ses grâces à l'Opéra.

Ce caprice chorégraphique est lui-même plein de véritable grâce mélodique, de modulations ingénieuses, de traits brillants qui assimilent le piano au violon, ce qui n'est pas en faire un mince éloge. Georges Mathias est, nous le répétons, car nous croyons l'avoir dit autre part, le pianiste-compositeur du présent et de l'avenir, s'il continue de marcher dans la voie où il est entré.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Marseille, 30 octobre.

Les débuts sont terminés depuis quelques jours seulement au Grand-Théâtre, et les représentations du drame lyrique, arrêtées pendant près d'un mois faute d'un premier ténor suffisant, ont repris leurs cours régulier.

Les ouvrages joués jusqu'ici sont *les Huguenots*, *la Juive*, *Robert*, *Lucie*. *Le Prophète* paraîtra bientôt pour compléter cette brillante série de chefs-d'œuvre, et dès-lors tout marchera parfaitement au gré du public et du directeur.

Le ténor qui devait cette année tenir l'emploi de Nourrit et de Duprez à notre Grand-Théâtre, s'appelle Fedor, jeune artiste à la voix sympathique et chanteur agréable dans les morceaux qui n'exigent pas une grande force d'expression. Bien que son talent fût incomplet, M. Fedor aurait fini par planter sa tente au milieu de nous, s'il eût mieux connu le grand répertoire du drame lyrique ; mais M. Fedor est Russe d'origine, et par conséquent peu familier avec notre langue. Il n'a jamais chanté qu'en italien sur les théâtres de Venise et de Londres, et vous pouvez comprendre alors les difficultés qu'il avait à combattre dans des rôles qui étaient pour lui autant de nouveautés.

Heureusement, M. Provini a pu trouver pour remplacer M. Fedor, parti de Marseille avec les honneurs de la guerre, un autre ténor, M. Chaunier, dont le public se contente aujourd'hui, et qu'il a définitivement adopté après lui avoir fait subir ses trois épreuves. Dire que M. Chaunier réunit toutes les qualités indispensables pour bien chanter le drame lyrique, ce serait mentir à l'évidence ; mais il a l'essentiel : la force, l'énergie et beaucoup de chaleur dans les scènes passionnées.

A côté de M. Chaunier, Mme Lafont captive le public par une voix puissante bien timbrée et fort étendue. Mme Lafont n'est pas étrangère à l'art du chant ; elle phrase selon la méthode, et son instinct musical lui fait deviner parfois ce que l'art ne lui a point encore révélé ; il y a de plus chez cette jeune artiste, qui commence à peine le théâtre, un très-beau physique et un sentiment du drame que l'on rencontre rarement à ce degré parmi les chanteuses de province. A notre avis, Mme Lafont est destinée au plus brillant avenir, et nous ne serions pas surpris de la voir tôt ou tard occuper un rang distingué sur la scène de l'Académie nationale de musique.

M. Belval, première basse taille du grand Opéra, est un de ces artistes chez qui l'intelligence frappe d'abord le spectateur. Il a du physique, de la tenue, et donne à ses rôles l'ampleur et la dignité qui conviennent à leur caractère. La voix de M. Belval est aussi fort étendue; par malheur, ses notes graves n'ont pas toute la force et l'éclat désirables; mais ceci, nous avons lieu de le penser, est une lacune que l'étude peut faire disparaître, et nous avons assez bonne opinion de M. Belval pour croire qu'il ne négligera rien pour obtenir ce résultat.

L'artiste qui tient l'emploi de baryton est M. Martin, déjà connu à Marseille, et qui, cette année, est revenu de Bruxelles pour reprendre sa place, dont plusieurs artistes avaient essayé de s'emparer sans pouvoir réussir. Ce que l'on peut reprocher à M. Martin est une fougue désordonnée qui entache parfois ses meilleures intentions. Il ne maîtrise pas assez sa voix et la jette sans ménagements dans des passages qui demandent à être exécutés avec une certaine réserve. Si M. Martin parvient à se corriger de ce défaut, il pourra lutter avantageusement contre ses rivaux, qui n'ont certes pas comme lui une voix aussi belle et un physique aussi imposant.

Dans l'opéra comique, les deux sujets qui tiennent le haut bout sont M. Audran et Mme Charton. Audran, vous le connaissez assez pour que je me borne à vous apprendre ses succès dans *Giralda* et *la Dame blanche*, et tous les rôles joués par lui jusqu'ici. Quant à Mme Charton, elle continue à faire les délices du théâtre de Marseille, par le charme de sa voix, l'éclat de sa vocalisation, l'esprit et la finesse de son jeu : aussi les applaudissements, les rappels et les bouquets magnifiques lui sont-ils prodigués avec une juste libéralité par notre public, toujours plus enthousiaste des éminentes qualités de notre brillante cantatrice. Nous avons pour basse comique, M. Barielle; pour Dugazon, Mlle Hannegresse, et pour Trial, M. Henry.

Tous ces artistes sont admis aujourd'hui. Il ne s'agit plus que de monter des ouvrages nouveaux, et sur ce point la direction ne montre pas une grande activité. En attendant on va reprendre *Moïse* et *Norma*, ouvrage dans lequel Mme Lafont est, dit-on, fort bien.

Les concerts chôment un peu cette année. Le premier, qui sera donné la semaine prochaine, est celui de M. Etienne Arnaud, notre compatriote et compositeur de romances. M. Arnaud fera connaître dans cette soirée toutes les romances inédites de son *Album* de 1853, qui seront exécutées par Mmes Charton et Lafont, Audran et Delval.

Le Conservatoire de Marseille va reprendre prochainement ses travaux. On parle de divers changements apportés dans l'organisation des études. Déjà l'ancien directeur, M. Barsotti, a été mis à la retraite; le nouveau directeur nommé est M. Auguste Morel.

A Monsieur le rédacteur de la GAZETTE MUSICALE.

Bruxelles, 12 novembre 1852.

Monsieur,

Beaucoup d'artistes et d'amateurs de musique me font l'honneur de m'écrire pour m'exprimer l'intérêt que leur inspire le travail que je publie dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, concernant le développement futur de la musique dans le domaine du rhythme. Plusieurs me fournissent des renseignements curieux sur le caractère rhythmique des airs populaires de leur pays; tous me demandent de poursuivre la publication de ce travail sans interruption.

Permettez-moi d'exprimer ici ma reconnaissance à ces personnes bienveillantes et amies de l'art, puis de m'excuser pour les retards que je suis forcé quelquefois de mettre dans la rédaction de mes articles, à cause des devoirs de ma position. Par exemple, le septième article, qui est de grande importance par son objet, est commencé depuis plus de quinze jours, mais j'ai été obligé de l'abandonner pour les préparatifs de la distribution des prix aux élèves du Conservatoire de Bruxelles et pour l'organisation des concerts de la saison d'hiver. Quelle que soit donc ma bonne volonté, je ne pourrai vous envoyer cet article pour le numéro de *la Gazette* qui paraîtra le 14 de ce mois, mais j'espère pouvoir le donner dans le suivant.

Agréez, etc.

FÉTIS,

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *le Juif errant*.

*** *Moïse* a été donné trois fois de suite : lundi, mercredi et vendredi. A chaque représentation la salle était comble, et l'exécution généralé du chef-d'œuvre fait des progrès. Le magnifique final du troisième acte, rendu avec une puissance inconnue jusqu'ici, excite plus que jamais l'admiration et les transports.

*** *Luïsa Miller*, l'un des derniers ouvrages de Verdi, doit être donné à à ce théâtre pour les débuts de Mme Bosio, que nous avons entendue il y a trois ou quatre années au Théâtre-Italien.

*** On répète déjà *le Dernier jour de la Fronde*, l'ouvrage en cinq actes, dont la musique est de Niedermeyer.

*** Vendredi, à l'Opéra-Comique, *le Caïd* a été repris pour les débuts de Faure, qui remplaçait Hermann-Léon dans le rôle du tambour major. Le jeune artiste n'a pas été moins heureux dans ce second essai que dans le premier. La musique du *Caïd* lui a fourni l'occasion de montrer toute la souplesse et l'agilité de sa voix. Il a parfaitement chanté et joué avec beaucoup de gaîté, d'intelligence, sans exagération aucune. C'est un succès des plus francs et des plus légitimes. Mme Ugalde a repris le rôle de Virginie avec tout l'éclat de sa vocalisation extraordinaire et la verve piquante de son jeu. Boulo et Sainte-Foy se sont aussi distingués chacun dans son genre, et chacun a eu sa bonne part de rire et de bravos.

*** L'ouvrage en trois actes, de Scribe et d'Auber, dans lequel Mlle Duprez doit faire ses débuts, avance rapidement. Depuis plus de huit jours les répétitions se font au théâtre.

*** L'ouverture du Théâtre-Italien est toujours fixée à mardi prochain, 16 novembre. On avait craint de nouvelles difficultés pour la conclusion du bail, et déjà il était question de jouer à l'Odéon, en alternant avec la troupe dramatique. Mais heureusement l'affaire s'est arrangée, et la troupe chantante ne changera pas de domicile. La saison commencera par *Otello*, dans lequel Sophie Cruvelli fera sa rentrée avec Calzolari et Belletti. Bettini débutera dans le rôle d'Otello.

*** La cantate qui sera exécutée le jour de la représentation solennelle, en présence du Prince-Président, est de M. Méry, pour les paroles, traduites en italien par M. Baini; la musique est de M. Fontana.

*** *Le Postillon de Longjumeau* et Chollet, son joyeux interprète, ont retrouvé au Théâtre-Lyrique toute leur vogue populaire. C'est là un véritable opéra comique, dont les auteurs ont eu le talent de concilier les qualités de l'ancien genre avec les conditions de l'art moderne. Il n'est guère possible d'imaginer un sujet plus heureux, plus heureusement traité. Avec Chollet, Mlle Guichard et Grignon père, le succès est donc aussi brillant que possible, et tout annonce qu'il ne s'arrêtera pas de si tôt.

*** On a encore repris, au même théâtre, *les Deux voleurs*, de MM. de Leuven et Brunswick, musique de M. Girard. Ce petit acte fort amusant ne pouvait manquer de réussir au boulevart du Temple comme à la salle Favart. Colson, qui débutait dans le rôle créé par Mocker, a été fort bien reçu, ainsi que Mlle Renaud, qu'on a déjà vue au théâtre du Vaudeville.

*** Mlle Méquillet est en ce moment à Paris.

*** La messe solennelle de Sainte-Cécile, composée expressément pour l'association des artistes musiciens par M. Ambroise Thomas, sera exécutée le lundi, 22 de ce mois, à onze heures du matin, dans l'église Saint-Eustache par 600 artistes, sous la direction de M. Tilmant aîné. Les personnes qui ne pourraient assister à la messe et qui désireraient envoyer leur offrande, sont priées de la faire parvenir à Mmes la duchesse de Narbonne, rue de Varennes, n° 65; la marquise du Plessis-Bellière, place de la Concorde, n° 6; la comtesse de Closier, rue Pelletier, n° 5; la baronne de Talleyrand; de Menuechet de Barival, rue Grange-Batelière, n° 12; Adolphe Adam, rue de Buffault, n° 24; dames patronesses.

*** Plusieurs notabilités musicales se sont empressées de donner à M. Farrenc, directeur de *la Société symphonique*, des preuves de leur sympathie. La jeune et déjà célèbre pianiste Mlle Clauss, qui doit partir pour la Russie dans le courant de décembre, exécutera, au premier concert, le concerto en *mi* bémol de Beethoven. M. Ferdinand Hiller, maître de chapelle et directeur du Conservatoire de Cologne, se fera entendre à la seconde séance, dans le concerto en *ut* mineur du même maître. Parmi les ouvrages qui figureront sur les autres programmes, nous citerons une nouvelle symphonie de M. Hiller, exécutée avec succès à Londres, pendant la dernière saison, par la Société philharmonique; une symphonie de M. Léopold Aimon; deux symphonies de Mme Farrenc, et plusieurs ouvertures d'auteurs illustres qui n'ont pas été entendues à Paris depuis un grand nombre d'années. Indépendamment de ces nouveautés, la Société exécutera quatre symphonies, au moins, des grands maîtres Haydn, Mozart ou Beethoven.

*** Il y a quinze jours, les comités des quatre associations artistiques, présidées par M. le baron Taylor, étaient convoqués à huis clos dans leur salle de concert, bazar Bonne-Nouvelle, pour entendre la lecture d'*Hippolyte porte-couronne*, chef-d'œuvre traduit d'Euripide, dont les premières représentations prochaines sont destinées au bénéfice de leur caisse de secours. L'auteur lui-même, M. Sébastien Rhéal, lisait sa traduction, et M. Elwart, compositeur de la musique, dirigeait les chœurs chantés par les élèves du Conservatoire. Des applaudissements réitérés ont salué cette nouvelle résurrection de l'art grec, qui promet un double intérêt.

*** Rosenhain est de retour à Paris.

*** Parmi les instruments de musique qui ont appartenu à M. le baron de Trémont et qui ont été vendus après son décès, se trouvait un magnifique violon de Stradivarius qui a été acheté par M. A. Hermann. Cet habile artiste doit le faire entendre au concert de la Société philharmonique du Havre, le 22 de ce mois, jour de la Sainte-Cécile.

*** Mlle Joséphine Martin est de retour à Paris et va reprendre le cours de ses travaux.

*** Émile Albert, l'élégant pianiste, est arrivé depuis peu d'Italie, où il vient de publier avec succès plusieurs nouvelles compositions qui ne tarderont pas à paraître à Paris.

*** M. Meumann, l'habile pianiste, passera l'hiver à Lisbonne.

*** W. Kruger est de retour de son voyage en Allemagne, pendant lequel il a obtenu de brillants succès, à Berlin notamment, où il a donné concert avec Roger.

*** A propos de l'annonce du *Guide de chant pratique*, de M. Milhès, M. Panofka nous écrit pour protester contre l'idée qu'il aurait emprunté ce titre. En conséquence, il déclare que l'ouvrage, dont la prochaine publication à Paris a été annoncée dans l'avant-dernier numéro de ce journal, est une nouvelle édition de son *Practical singing tutor* (Guide de chant pratique) publié à Londres en 1849, une année avant le prospectus de M. Milhès.

*** M. Stéphen de la Madelaine, cédant au désir exprimé par un certain nombre d'artistes et d'amateurs, ouvrira incessamment un cours de mécanisme vocal dans lequel il développera les doctrines de ses *théories complètes* du chant. On s'inscrit dès à présent chez lui, 19, rue Tronchet. — M. de la Madelaine a repris ses leçons particulières.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.*—Le théâtre de la Wilhelmstadt a donné *Cenerentola* pour les débuts de la signora Viola, qui avait déjà chanté précédemment à Koenigstadt. Galvani (le prince), qui est doué d'une jolie voix, et Zucconi (Don Magnifico) qui est un excellent bouffe, ont été applaudis. *Così fan tutte* sont à l'étude. L'exécution d'*Iphigénie*, de Gluck, au Théâtre-Royal, a été des plus brillantes; Mlle Wagner et Mlle Koester s'y sont disputé la palme.

*** *Bade*, 9 novembre. — Le dernier numéro de *la Gazette musicale*, parle avec grand éloge de la musique du 28e régiment d'infanterie autrichienne, et dit que c'est la meilleure musique de toute l'armée: c'est justice et vérité. Il faut ajouter que c'est au chef d'orchestre, M. Koennemann, que sont dus ces progrès remarquables. Nous avons toujours ici Mlle Rosa Kasnter, la charmante pianiste viennoise; elle doit se rendre à Paris vers le mois de janvier, et on peut lui présager un grand et légitime succès.

*** *Munich.* — Les concerts de la chapelle de la cour ont commencé le 1er novembre. Les nouveautés qu'on nous promet pour la saison d'hiver sont: *Turandot*, de Schiller, avec la musique de Lachner; *le Songe d'une nuit d'été*, par A. Thomas; *Œdipe roi*, de Sophocle, dont Lachner a mis en musique les chœurs et les récitatifs sur l'invitation du roi, Maximilien Ier, et l'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck.

*** *Hanovre.* — M. Fischer, jusqu'ici directeur de musique à Mayence, a été nommé chef d'orchestre au théâtre d'Hanovre, en remplacement de M. Helmsberger, qui est tombé grièvement malade.

*** *Vienne.* — Au moment où M. de Lwoff parut sur la scène pour la répétition générale de son nouvel opéra, *Ondine*, l'orchestre exécuta l'hyme national russe. M. de Lwoff, qui, comme on sait, en est l'auteur, remercia l'orchestre de cette attention. *Ondine* a eu le plus grand succès. Après la représentation, une sérénade a été donnée au compositeur, qui est reparti pour Saint-Pétersbourg. Dans le courant de la saison, on doit représenter une nouvelle partition de M. Flotow intitulé *Indra*.

*** *Darmstadt.* —La première nouveauté que nous entendrons pendant la saison, c'est *le Vingeur*, opéra de Schindelmeisser, qui est en répétition.

— M. Moncouteau, organiste de Saint-Germain-des-Prés, auteur de plusieurs ouvrages, justement estimés, sur l'harmonie et la transposition, vient de faire paraître une nouvelle publication intitulée: *Recueil de leçons d'harmonie*. Le plan de cet ouvrage permet de repasser facilement, sans fatigue pour la mémoire, les marches et les formules harmoniques les plus usitées.

— Le nouvel opéra de L. Clapisson, *les Mystères d'Udolphe*, dont la musique a été si favorablement accueillie et apprécié par le public, va paraître chez l'éditeur J. Meissonnier fils, 18, rue Dauphine. Les morceaux de chant seront mis en vente le 25 novembre.

— M. Mecum, luthier à Cologne (Pr. Rh.), 10, Ursula-Strasse, possède un alto magnifique de Jos. Guarnerius. Cet instrument est, sans contredit, le plus beau chef-d'œuvre sorti des mains du célèbre maître. (Prix: 4,000 fr.)

Le gérant: ERNEST DESCHAMPS.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT CHEZ
CHABAL, éditeur, boulevard Montmartre, n° 2,
ALBUM DE PIANO
PAR
G. MICHEUZ.

EN VENTE CHEZ TOUS LES ÉDITEURS DE MUSIQUE,
LE CARNAVAL DE VENISE
Pour le piano par
HENRI HERZ.

BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu.

LE BALANCIER

ÉTUDE BRILLANTE DE RHYTHME POUR LE PIANO PAR

CHARLES VOSS

Op. 140. — Prix : 5 fr.

LES WILLIS PAR CHARLES JOHN

NOCTURNE-ETUDE pour le piano. — Op. 11. — Prix 7 fr. 50.

En vente chez J. BENACCI-PESCHIER, 7, rue Laffitte,

SI J'ÉTAIS ROI!

Opéra comique en trois actes, paroles de MM. D'ENNERY et BRÉSIE, musique de

ADOLPHE ADAM

De l'Institut

MORCEAUX DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO PAR

MM. CROHARÉ et TARIOT.

1. *Couplets* chantés par M. Menjaud : « Zéphoris est bon camarade. » ..... 4 »
2. *Romance* chantée par M. Talon : « J'ignore son nom. » ..... 4 »
3. *Duo* chanté par M. Laurent et Mme Colson : « Arrêtons-nous sous ces épais ombrages. » 4 50
4. *Trio* chanté par MM. Laurent, Junca et Mme Colson : « O surprise inouïe. » ..... 10 »

4 *bis* *Couplets extraits du trio*, chantés par M. Laurent : « Dans le sommeil, l'amour, je gage. » ..... 3 »

5. *Cavatine* chantée par M. Talon : « Un regard de ses yeux viendrait finir ma peine » ..... 3 »
6. *Chœur* sans accompagnement : « O barque légère et fidèle. » 2 50
7. *Duo* chanté par MM. Laurent et Talon : « On ne peut pas rêver et manger à la fois. » ..... 9 »
8. *Grand air* chanté par Mme Colson : « De vos nobles aïeux et de votre couronne. » ..... 6 »
9. *Duo* chanté par M. Talon et Mme Colson : « Vous m'aimez, dites-vous? » ..... 6 »
10. *Couplets* chantés par M. Laurent : « La fleur boit la rosée. » 3 »
11. *Air* chanté par Mlle Garnier : « Bondissez et dansez, fol essaim. » ..... 4 »
12. *Air de danse* ..... 6 »
13. *Air indien* de l'Oiseau moqueur, chanté par Mme Rouvroy : « Entends-tu sous les bambous. » 4 50
14. *Duo* chanté par M. Talon et Mme Rouvroy : « Tant d'or à vous, ô ciel, Zélide. » ..... 9 »
15. *Trio* chanté par MM. Talon, Junca et Mme Colson : « Hélas! tout m'abandonne. » ..... 10 »

15 *bis*. *Romance et duetto*, extraits du trio, chantés par M. Talon et Mme Colson : « Hélas! tout m'abandonne. » ..... 4 »

DEUX QUADRILLES PAR MUSARD.

Polka et Redowa par **J. Pasdeloup.** — Schottisch par **G. Daniele.** — Polka-Mazurka et Fantaisie brillante par **A. Talexi.** — Deux petites Fantaisies élégantes par **J.-B. Duvernoy.** — Caprice caractéristique par **R. Mulder.** — Rêverie nocturne par **J. Carli.** — Un Quadrille facile et un Duo pour piano et violon par **N. Louis.** — Valse expressive par **Marcailhou.**

Grande partition ..... 400 fr.
Parties d'orchestre 400
Chaque partie séparée 30
Ouverture à grand orchestre 18
Petite partition, in-8, piano et chant, net 15

EN VENTE CHEZ A. GRUS, BOULEVART BONNE-NOUVELLE, 31.
Et chez l'auteur, place Dauphine, 9.

Explication des accords ou Abrégé des premiers principes de l'harmonie. — Prix net : 1 fr. 25 c.; par P.-F. MONCOUTEAU, organiste de Saint-Germain-des-Prés.

DU MÊME AUTEUR :

Traité d'harmonie contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant. — Prix marqué : 20 fr.
Manuel de transposition musicale. Prix net : 2 fr. 50.
Exercices harmoniques et mélodiques, d'après un plan nouveau, qui permet d'acquérir plus promptement l'habitude d'employer les accords avec goût. — Prix marqué : 12 fr.
RECUEIL DE LEÇONS D'HARMONIE. — Prix marqué : 7 fr. 50.

R

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE

A l'usage des organistes du culte catholique, adopté par et pour les Conservatoires de Paris et de Bruxelles, et publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Les deux premières années contiennent 222 pages de musique, grand format, avec les explications sur le doigté spécial de l'orgue, sur l'accompagnement du plain-chant et une école complète de la pédale. On les recevra *franco* à domicile au prix de 25 fr. 50. — Ecrire à M. Lemmens à Bruxelles, ou à M. A. Cavaillé-Coll fils, facteur d'orgues, rue de Larochefoucault, 66, à Paris, et à MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 103. (Affranchir.)

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLEON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, I.

19e Année. | N° 47. | 21 Novembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Fléchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delric Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti et chez Canongia.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique, représentation solennelle. — Théâtre-Italien, réouverture. — Le *Requiem* de Berlioz (4e et dernier article), par **Léon Kreutzer**. — Revue critique, musique de violon, de violoncelle, de piano et de chant, par **Henri Blanchard**. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

REPRÉSENTATION SOLENNELLE.

La représentation avait été retardée de huit jours, mais le programme n'avait subi aucun changement. C'était toujours *le Domino noir*, l'un des chefs-d'œuvre de Scribe et Auber, avec un pas intercalé au second acte, et la cantate de Méry et d'Adolphe Adam, placée entre le second et le troisième.

Rien de plus brillant, de plus élégant que la décoration extérieure et intérieure du théâtre. Un péristyle magnifique avait été improvisé dans la rue de Marivaux pour recevoir le prince. L'illumination, composée d'aigles et du chiffre de S. A. I., éblouissait les yeux. Des cordons lumineux entouraient l'édifice, dont les environs étaient sablés. Dans la salle, le velours et l'or se mêlaient avec profusion aux fleurs et aux arbustes. Des festons de roses artificielles formaient sur la devanture des loges une quadruple guirlande. La richesse et la fraîcheur des toilettes étaient rehaussées, et non écrasées, par tout cet éclat.

Vers sept heures et demie, le Prince-Président est arrivé au bruit des acclamations qui retentissaient sur son passage. Le directeur, M. Emile Perrin, l'a reçu et conduit à sa loge. A l'aspect de S. A. I., toute la salle s'est levée et de nouvelles acclamations se sont fait entendre. Le spectacle a commencé immédiatement.

Le Domino noir était joué par Couderc, Ponchard, Duvernoy, Nathan; Mmes Ugalde, Blanchard, Félix, Decroix et Révilly. Couderc, dans le rôle qu'il avait créé, Mme Ugalde, dans celui qui servit à son premier début, ont surtout charmé l'auditoire.

Mlles Priora, Mathilde et Louise Marquet, empruntées au grand Opéra, ont été fort applaudies dans le pas du second acte.

Ensuite est venue la cantate, intitulée : Fête des arts, Chants de l'avenir. Dans cette cantate, ou plutôt dans cette scène, figurent quatre personnages : *la Musique*, représentée par Mme Ugalde; *la Poésie*, par Mlle Lefèbvre ; *la Sculpture*, par Mlle Wertheimber, et *un Africain* sous les traits de Battaille. *La Sculpture* parle la première et dit :

La France est satisfaite et le monde est tranquille,
Car le monde a toujours sur nous les yeux ouverts.
Et quand la Paix descend sur cette immense ville,
Le calme de Paris descend sur l'univers.

La Musique et *la Poésie* se joignent à *la Sculpture* pour annoncer l'achèvement du Louvre. *L'Africain* prend aussi la parole :

Entre les cités la première,
Paris, aux rayons éclatants,
Nous venons chercher ta lumière,
Eteinte chez nous par le temps.
Sur nos monts, comme l'aigle antique,
Ton aigle trouve un libre accès;
La vapeur, sur la mer d'Afrique,
Est un pont sur le lac français.

L'œuvre du poëte et du musicien, traitée avec un égal talent, a été constamment saluée d'applaudissements unanimes. Le passage suivant, dit par *la Musique*, a encore redoublé l'enthousiasme :

Oui, les arts fleuriront. Cette illustre journée
Réunit tous les arts en lumineux faisceau;
Hortense, mère auguste, artiste couronnée,
Du prince impérial a béni le berceau.

Et puis le musicien avait eu l'heureuse idée d'arranger le couplet suivant sur l'air : *Partant pour la Syrie*, l'une des plus charmantes inspirations de la reine Hortense :

De sa mère chérie
Il se souvient toujours.
O France, ô toi, patrie
Des beaux-arts, des amours !
Mémoire que révère
Son cœur reconnaissant;
La lyre d'une mère
Le berçait en naissant.

Après ce couplet, reçu avec transports, la toile du fond s'est relevée, soutenue par deux génies, et le Louvre réuni aux Tuileries s'est présenté aux regards, en même temps que l'on voyait descendre deux autres génies portant une couronne impériale, et que tous les artistes qui remplissaient le devant de la scène, dans les costumes les plus variés, agitaient des palmes vers la loge du prince et entonnaient le chœur final :

Gloire au travail ! L'œuvre est finie,
L'œuvre des deux Napoléon.
Le Louvre est fait; gloire au génie !
Les beaux arts ont leur Panthéon.

Le Prince-Président a voulu complimenter les auteurs de cet intermède, ainsi que le directeur, et il les a fait venir dans sa loge pour leur adresser des félicitations.

Le spectacle a fini vers onze heures et demie. La foule attendait le prince autour du théâtre pour le saluer à son départ comme elle l'avait salué à son arrivée.

P. S.

THÉATRE-ITALIEN.

Réouverture. — *Otello*.

Oui, nous aurons cet hiver un Théâtre-Italien, et nous l'aurons dans la salle Ventadour, deux questions aujourd'hui résolues, mais qui longtemps ont paru plus que douteuses. Réjouissons-nous donc, puisqu'il s'est encore rencontré un homme courageux qui n'a pas désespéré de l'Italie et de sa fortune musicale. M. Corti ne s'est pas effrayé du triste sort de ses devanciers : il a cru à son étoile, à ses efforts, à des temps plus propices, et il a bravement tenté l'aventure. Il a improvisé une troupe, un répertoire, des décors, des costumes; il a fait tout ce qui dépendait de lui. C'est au public à faire le reste et à dire le mot décisif, le mot suprême, contre lequel il n'y a pas de recours ici-bas.

En attendant que le public se prononce, nous n'hésiterons pas à déclarer que la représentation de rentrée a été fort belle à beaucoup d'égards. Nous avons vu des gens qui la trouvaient froide. Ils avaient donc oublié les constantes habitudes du Théâtre-Italien de Paris ! Nous avons assisté, même avant 1848, à des réouvertures qui n'étaient pas plus chaleureuses, et dans lesquelles Mmes Grisi, Persiani, Mario, Tamburini, obtenaient à peine quelques bravos fashionables, où il n'y avait pas un morceau bissé, où les rappels brillaient par leur absence. Au contraire, mardi dernier, on a bissé, on a rappelé, on a applaudi, moins sans doute que s'il y avait au parterre un bataillon chargé de cette besogne, pour laquelle les mains non soldées et bien gantées éprouvent une certaine répugnance; mais enfin les artistes ont été traités avec politesse, jugés avec justice, et quand la terreur ne les glacera plus eux-mêmes, ils verront que le public a les qualités d'un réflecteur, qui renvoie toujours avec usure la flamme qu'on lui a communiquée.

C'était une bonne idée que de rouvrir sous les auspices de l'homme de génie qui, par ses chefs-d'œuvre, ressuscita, il y a plus de trente ans, le Théâtre-Italien. *Otello*, composé en 1816, fut donné à Paris en 1821, et Dieu sait avec quel enthousiasme fut accueilli cet admirable ouvrage ! On s'amuse souvent à récapituler les chutes de Rossini, chutes du premier jour suivies de succès immortels, et les bévues de ses critiques. Nous étions à la première représentation d'*Otello*, et nous pouvons affirmer que si quelqu'un se trompa ce jour-là, ce ne fut pas le public. Mais il y avait dans une baignoire, à la gauche du parterre de la petite salle Louvois, un compositeur justement célèbre qui avait ses raisons pour ne pas trop aimer la musique de Rossini. Il n'avait rien négligé pour l'empêcher d'être jouée en France, et quelquefois il avait réussi à la faire entendre le plus mal possible. Depuis l'immense succès du *Barbier* (d'abord estropié par ses soins) et celui du *Turco*, flanqué des meilleurs morceaux de *Cenerentola*, le célèbre compositeur était à bout de voies : il avait bien eu l'adresse de ménager à son jeune rival, à son cher compatriote, le fiasco complet de *Torvaldo e Dorliska*, le demi-fiasco de la *Pietra di Paragone*. Il fallut pourtant se résigner à produire une de ces partitions désignées par l'acclamation générale. *Otello* fut donné : Garcia chantait le rôle du More; Mme Pasta, celui de Desdemone. Après le premier acte, reçu avec transport, on faisait cercle devant la baignoire du compositeur célèbre, et on lui disait : « Savez-» vous que c'est très-beau, cela ? Savez-vous que toute cette musique » est pleine de génie ? — Oui, oui, le premier acte, répondit le maestro » Paer (son nom nous est échappé !) ; mais vous allez voir, les deux » autres actes, ce n'est rien du tout ! » Le public trouva, lui, que c'était quelque chose.

Quant aux critiques, parmi lesquels se trouvaient sans doute des ignorants, il y avait dans le nombre aussi des juges parfaitement éclairés et habiles. Par exemple, nous relisions l'autre jour les deux articles que notre savant collaborateur, M. Fétis, consacra, dans sa *Revue musicale*, naissante alors, aux premières représentations de Moïse, à l'Opéra-Français, en 1827, et nous ne croyons pas qu'à aucune époque la critique ait rendu au génie du compositeur, un hommage plus large, plus élevé, mieux senti, que celui dont l'expression est encore toute palpitante dans ces pages, qui datent de vingt-cinq ans.

Mais revenons à *Otello* et au théâtre Ventadour. Bettini, qui chantait le rôle principal, était pour nous une physionomie de connaissance. Il a toujours la même voix puissante et robuste ; on lui voudrait toujours un peu plus d'émotion, d'ardeur. On voudrait voir dans ses traits, sentir dans son accent la furie africaine, que Garcia possédait de naissance. Rubini l'avait seulement dans la voix, mais cela suffisait, et nul chanteur ne disait mieux que lui dans le duo du second acte : *Il cor mi si divide !* Dans la cavatine du premier acte, il y avait aussi l'exubérance et l'audace, qui se traduisaient par la volubilité extrême, par le *brio* du style. Bettini a besoin d'y mettre plus de précaution ; il se hâte lentement. La cavatine n'est pas son fait ; mais il a pris sa revanche dans le duo, supérieurement secondé qu'il était par Belletti, chanteur de premier ordre, valant mieux que son rôle d'Iago et par conséquent le disant à merveille. Même éloge à Calzolari, qui chante le rôle de Rodrigo avec une voix délicieuse de fraîcheur, d'agilité, de pureté. Le duo d'Iago et de Rodrigo méritait d'être redemandé, comme celui d'Iago et d'Otello. N'est-ce pas Arnoldi qui jouait le rôle d'Elmiro ? Il est un peu loin de Lablache, d'autant plus loin que Lablache est allé en Russie. Si c'est pour y maigrir, nous ne disons rien.

Et la prima donna ? Et Sophie Cruvelli ? Nous l'avons gardée pour la bonne bouche. Belle, jeune, costumée à ravir, dans la blancheur de sa robe de gaze et de sa parure d'argent, voilà comme elle nous est apparue, et nous n'avons regretté qu'une chose, c'est que trop fidèle à la partition du maître, elle n'ait pas chanté d'air à son entrée, et s'en soit tenue au charmant petit duo : *Vorrei che il tuo pensiero*. La voix de Sophie Cruvelli n'a rien perdu de son volume, de son étendue, de son timbre excellent. L'artiste a gagné en habileté, en science de mécanisme, et trop gagné peut-être, car elle a trop envie de le montrer. Les oppositions du forte au pianissimo reviennent trop souvent ; le pianissimo va presque jusqu'à la *bocca chiusa*. Dans la romance du Saule, il y a excès de variations, de fioritures jolies, mais calculées. Ici la cantatrice doit s'oublier pour faire place à la femme, à l'amante. Il faut encore songer que Desdemona est une fille chaste et pure, bien que séduite par le More, et ne pas lui donner les allures de Léonor, la maîtresse du roi, et de tant d'autres dans *la Favorite*. Sophie Cruvelli n'a vu ni Mme Pasta, ni Mme Malibran ; elle a peut-être vu Mme Grisi et Mme Stoltz, voilà ce qui a pu la tromper. Nous lui pardonnons volontiers ses erreurs en faveur de ses mérites, qui sont de force à nous entraîner, comme le public, qui ne demande pas mieux que de retrouver une *diva*, une passion, une idole, en la jeune, la belle et la *ben cantante* Sophie Cruvelli.

Ce n'a pas été une petite surprise pour les habitués de la salle Ventadour, que de voir qu'on avait profité de leur absence pour remettre à neuf le local. Les bonnes gens avaient peine à s'y reconnaître. Comment, des papiers frais partout, des peintures fraîches ! Mais ce n'est plus là mon antique Venise, où il y avait de si belles taches au soleil et de si beaux trous dans la mer ! Ce n'est plus mon jardin, mon castel, ma galerie, ma chambre à coucher, dont les murs s'en allaient par lambeaux ! Ce ne sont plus les loques qui servaient de robes et de manteaux aux choristes ! Si l'on avait moins prodigué les roses dans le jardin du second acte, nous n'aurions que des compliments à faire au décorateur.

Maintenant que le théâtre est lancé, nous allons voguer à pleines voiles dans le répertoire. On nous promet des ouvrages nouveaux, des compositeurs nouveaux, une *Fiorina* du maestro Pedrotti ; *Il Gondoliero* et *le Nozze di Messina*, du maestro Chiaramonte. Ce sera du neuf assurément : pourvu qu'il ne se borne pas à l'affiche ! On nous promet bien d'autres choses encore, anciennes et nouvelles ; nous écouterons le tout et nous jugerons.

R.

LE REQUIEM DE BERLIOZ.

(4e et dernier article) (1).

On me permettra une petite digression scolastique à propos de l'Offertoire no 7, qui est une fugue. Les savants qui n'ont point de goût et les gens du monde qui n'ont point de science ne sont nullement d'accord au sujet de la fugue. Les uns la considèrent comme l'archétype de la composition musicale, les autres s'enfuient au simple appel de son nom. Cela s'explique aisément.

Ce qu'est une fugue, beaucoup de gens l'ignorent. Un compositeur doit écrire un morceau qui comporte un grand nombre de voix ou d'instruments. Comme il ne veut pas d'oisifs dans son orchestre, il choisit un thème de nature à pouvoir être confié aux différentes voix, aux différents instruments; à peine une voix l'a-t-elle quitté qu'une autre s'en empare, tandis que la première brode à l'entour un thème nouveau. D'abord et jusqu'au moment où l'oreille de l'auditeur sera en pleine possessions des thèmes principaux, le compositeur promène sa pensée dans des modulation les plus simples, les plus aisées, se contentant de la variété que font naître les dessins divers, et, par la présence constante du premier thème, ramenant la composition à l'unité. Telle est la première partie d'une fugue. Maintenant l'oreille est familiarisée avec la pensée du compositeur : un champ nouveau s'ouvre devant lui; la seconde partie commence. La première était le règne du calme et de la majesté, la seconde est le règne du caprice. Les modulations se succèdent, se hâtent; les thèmes apparaissent par fragments, quelquefois allongent majestueusement leurs périodes, quelquefois en resserrent les contours; ils se combinent, s'enlacent de mille façons. Ils sont libres, ils sont sans frein; l'harmonie, la modulation, sont libres comme eux; mille effets piquants, mille jeux inattendus éclosent incessamment. Quelquefois, d'un détail ignoré surgit une phrase nouvelle qui rejette dans l'ombre ces phrases naguères étincelant au premier plan, tandis que sur elle-même se concentre toute la lumière. Mais le désordre va se glisser au milieu de ces combinaisons multiples; de sa main puissante le compositeur arrête toute cette agitation, tout ce mouvement. L'harmonie et la mélodie s'apaisent, le calme renaît, les modulations ont cessé; l'oreille pressent qu'elle entre dans une région moins tumultueuse. Nous sommes à la troisième partie de la fugue. Les thèmes principaux sont entendus de nouveau; ils se serrent, ils s'embrassent encore, mais d'une étreinte moins convulsive; tout à l'heure ils bondissaient, maintenant ils s'avancent d'abord par groupe, ensuite tous réunis d'un pas égal et fier. Une pédale majestueuse s'insinue bientôt dans la basse; l'œuvre s'approche de la fin. Le compositeur rassemble une dernière fois toutes les forces de son imagination; un dernier coup de pinceau achèvera son œuvre : énergique, une péroraison éclatante réunira toutes les forces de l'orchestre et des voix sur les assises colossales d'une majestueuse plagale ; douce et suppliante, le chant s'affaiblira peu à peu comme ces fusées brillantes qui, après avoir un instant embrasé le ciel, s'éteignent et retombent dans l'obscurité de la nuit.

Telle est la fugue, idéalisée peut-être, mais dont j'ai fidèlement retracé les principaux caractères. Cette forme est l'une des plus belles, sinon la plus belle que la musique puisse revêtir; malheureusement, l'abus l'a envahie, à peine en a-t-on pratiqué l'usage. Les anciens musiciens avaient créé le moule; ils ne se préoccupèrent nullement du métal qu'ils devaient y couler. Pourvu qu'elles se prêtassent à toutes les combinaisons de la science, ils acceptèrent sans choix, sans examen, sans goût, toutes les mélodies qui se présentaient, ne s'inquiétant nullement d'ailleurs du rapport qu'elles pouvaient offrir avec l'expression de la pensée. Cet abus persiste encore de nos jours. La grande fugue en *mi* bémol de la messe des morts de Cherubini est un modèle de difficultés vaincues, mais elle repose sur une pensée vulgaire et elle glace l'âme encore émue des beautés du *Pie Jesu*. Voilà pourquoi les gens du monde que la plastique de l'art ne peut intéresser, s'ils veulent désigner un morceau pédant et ennuyeux, accordent à la fugue incontestablement le premier rang. Mais si cette forme admirable servait d'enveloppe à quelques grandes pensées, grandes par elles-mêmes, grandes par la beauté que leur prêterait la science féconde, alors surgirait une œuvre où toutes les conditions du beau seraient réunies, où tous les ressources de la musique: mélodie, harmonie, rhythme, sonorité, concentrés dans une intention unique, exprimeraient la pensée dans toute la puissance que l'art peut lui transmettre. La fugue ainsi régénérée serait la musique même. Cette vérité, peu de compositeurs la connaissent; elle n'avait pas échappé à Beethoven, qui, dans ses derniers quatuors, dans ses dernières sonates, dans sa symphonie avec chœur, nous a donné des modèles de fugues idéales. Berlioz, dans divers ouvrages, a traité également la fugue à ce point de vue, mais jamais il n'en a donné d'exemple plus frappant que celle qui sert d'Offertoire à son *Requiem*.

Au premier aspect, le lecteur découvrira que ce morceau n'offre nulle trace des formules traditionnelles. La fugue se révèle, il est vrai, par les entrées successives des instruments; mais d'abord la phrase mélodique, le sujet, pour me servir du terme consacré, se développe dans une étendue et dans un mouvement qui n'est nullement habituel. La fugue d'ordinaire procède par courts fragments, par nuances brutales; les couleurs sont violemment opposées les unes aux autres. Ici la période a de l'ampleur; elle s'avance paisiblement sans paraître craindre que quelque voix rivale ne lui ravisse trop tôt la mélodie. La nuance, délicate, scrupuleuse, colore le chant; un unisson, semblable à ceux signalés au début du *Requiem*, apporte au milieu du récit des instruments à cordes, la plainte des instruments à vent. Voici déjà à cette première page l'élément moderne introduit dans l'orchestre. Après quelques développements où se fait sentir cette habileté de main que les anciens maîtres possédaient si bien, quelquefois à défaut de la grâce, l'inspiration de l'auteur pénètre encore plus profondément dans le domaine de l'art nouveau (page 105). Une mélodie nouvelle éclate spontanément dans l'orchestre, s'empare un instant de l'attention, puis retourne rejoindre, dans les profondeurs de l'orchestre, le thème primitif qui s'y était réfugié pour lui laisser l'empire. Cette phrase épisodique, les basses la reproduisent à leur tour en lui imprimant un cachet nouveau de majesté. Le thème principal a reparu dans les premiers violons; mais il se brise, se morcelle, l'harmonie se voile, la pensée semble hésiter: on dirait qu'un mystère va s'accomplir. Le lien de l'orchestre, tout à l'heure si puissamment serré, semble prêt à se rompre; ce colossal morceau semble suspendu maintenant au fil le plus délié (page 118). Mais le rhythme se rétablit, et, tandis que le chant est confié aux basses, les premiers violons murmurent un accompagnement d'une suavité exquise : ce sont les anges qui soulèvent la mélodie; elle s'envole et plane dans l'éther, portée par des milliers de petites ailes qui l'accompagnent d'un séraphique bruissement. L'accompagnement se glisse dans les basses; l'agitation recommence à troubler la limpidité du morceau; un fragment de la mélodie présentée page 105 apparaît dans les instruments à vent; puis s'établit dans les instruments à cordes une marche descendante (page 112), digne des méditations des musiciens. Sans choc, sans heurt, les tons de *fa* majeur, de *mi* bémol, de *ré* bémol, d'*ut* majeur, de *si* bémol se succèdent de deux en deux mesures. C'est le ramier qui d'étages en étages s'abaisse dans les plaines de l'air. Le morceau est près de finir. Jusqu'ici l'on a suivi une fugue instrumentale, maintenant les voix vont reprendre leur empire. Au milieu de ces développements de l'orchestre, elles n'avaient pas gardé le silence. Tout au contraire, et c'est là où l'on ne saurait assez admirer, elles avaient rempli un rôle indépendant, mais relié merveilleusement à l'ensemble. Dans la fugue telle que je l'ai décrite, la présence presque constante du thème principal ramène la composition à l'unité musicale. Ici, au milieu du luxe de l'harmonie, des rhythmes, des modulations; au milieu de tant d'effets surprenants et nouveaux, les voix, qui n'abandonnent jamais les deux notes plaintives, *la*, *si* bémols, sur lesquelles elles se sont posées dès le principe,

(1) Voir les numéros 43, 44 et 46.

ramènent constamment à l'unité de sentiment. Au point de vue plastique, on remarquera l'art du compositeur qui a su enclaver ce court fragment mélodique où la note principale, tonique médiante, sus-dominante, persiste toujours au milieu d'harmonies qui varient sans cesse. Mais, je le constate, ces explications demeurent sans valeur ici devant la grandeur de la pensée et de son expression. Vers la fin du morceau (page 114), les voix règnent seules ; le *si* naturel est substitué au *si* bémol. Il y a un monde de pensées entre ces deux simples demi-tons. C'est la vie, c'est l'espoir; le doute a replié ses voiles funèbres, et l'espérance reste debout, une croix lumineuse à la main.

L'*Hostias et preces* (page 116), quant au caractère du chant, rentre pleinement dans le style de la musique ancienne. Plus de dessins variés; la musique plane domine maintenant ; les sentiments divers que l'orchestre exprimait tout à l'heure, se rallient dans une unité majestueuse, l'idée de l'oblation et du sacrifice. De vastes silences découpent chaque invocation du chœur : il semble que c'est la voix de Dieu qui répond à l'âme des fidèles, au milieu de ce silence, qui n'est pas cependant l'extinction subite de toutes les voix de l'orchestre. Les voix se taisent; mais le trombone, écho majestueux, s'empare des dernières harmonies au moment où elles les abandonnent ; en même temps, à la quadruple octave, les flûtes posent une harmonie aérienne, écho de l'écho lui-même.

Par ces effets de sonorité, l'idée du silence est transmise à l'âme de l'auditeur avec plus de vérité que par le silence même. Dans les arts, le moyen matériel n'est pas toujours celui qui exprimera le mieux. A un certain point de vue on peut contester l'exactitude de ce beau vers de Milton :

No light but rather Darkness visible.

ainsi que ce vers français d'un poëte trop décrié :

Je ne vois que la nuit, n'entends que le silence.

Mais qui ne sent qu'il y a là quelque chose qui peint mieux que la vérité elle-même? C'est l'idéal qui se révèle à vous, l'idéal qui est la vérité de la poésie. Une impression analogue m'est toujours causée par les pompeux accords de l'*Hostias*. Quelques habiles se sont égayés au sujet de la disposition des timbres dans ce morceau. « Les flûtes et les trombones! et cela au milieu du silence de l'orchestre, quelle association, justes dieux! »

Ils nous peignent Berlioz comme s'occupant plutôt à croiser des races d'instruments, à rêver de parti pris toutes sortes de combinaisons fantastiques, qu'à poursuivre une pensée musicale. C'est concevoir une triste opinion de l'une des intelligences les plus élevées de notre temps. Je ne suis nullement dans le secret du mode de travail et des procédés de Berlioz, mais la lecture de ses partitions me donne la conviction que ces effets, étranges et bizarres quelquefois, n'ont rien de prémédité; qu'ils ne sont pas un jeu puéril de la part du compositeur ; qu'ils éclosent pour fortifier l'expression, lorsqu'elle est de nature à ne pouvoir être complétement exprimée par les autres attributs de l'art : mélodie, harmonie ou rhythme. Et ce rapport entre le procédé et l'effet rendu est si exact et si fidèle, qu'un auditeur intelligent pénétrera presque toujours sa pensée, si énigmatique qu'elle puisse paraître au vulgaire.

Dans le *Sanctus* (page 119), la disposition de l'orchestre est des plus ingénieuses : les voix hautes sont divisées en cinq parties, quatre parties de violon, une de flûte. La voici venir, cette flûte céleste qui a pour mission d'amollir ce que les violons, perdus dans les sommités de l'aigu, auraient dans la voix de trop clair, de trop argentin. Sur un suave trémolo d'altos, la mélodie semble se balancer comme sur une couche de nuages. Un ténor solo proclame le Saint des saints; les soprani répètent son invocation : c'est une phrase noble et pure; le rhythme a complétement relâché ses liens pour lui laisser toute la liberté de son vol céleste.

Enfin, voici une fugue correcte, scolastique, une fugue tonale encore! Emerveillez-vous, docteurs. L'enfant prodigue aura eu un ressouvenir de la maison paternelle ; il aura voulu jeter en arrière un regard sur le Conservatoire, ce temple de la musique classique, et faire sur ses autels encore un sacrifice. C'est bien, mais qu'il n'y retourne pas.

Il n'était pas besoin de cette fugue, où d'ailleurs la dominante *la* bémol répond si irréprochablement à la tonique *ré* bémol, où la réponse rentre si correctement dans le ton de la dominante par la substitution de l'intervalle de seconde à celui de tierce, pour attester les connaissances musicales de Berlioz. Tout comme un autre, il a eu son brevet délivré par le Conservatoire; tout comme un autre, il a fourni toutes les étapes qui conduisent du Conservatoire à la prison cellulaire de l'Académie des beaux-arts, et de là à la ville éternelle. C'est ce que je réponds à de spirituels critiques-musiciens qui me bercent quelquefois de cet agréable refrain : « Berlioz ne sait pas la musique! » La vôtre, c'est possible, messieurs. Quoi qu'il en soit, cette fugue est assez pâle, et elle ferait tache dans l'œuvre si elle n'était fort courte, et si plus tard le compositeur n'en relevait l'effet par un de ces délicieux artifices que lui dicte sa féconde imagination. Le *Sanctus* reprend après la fugue. Les mêmes harmonies persistent dans les accompagnements. Mais voici encore un effet aussi charmant qu'inattendu : les coups de grosse caisse (oui, la grosse caisse peut être charmante) et de cymbales frappés *PP.* sur les temps faibles de la mesure (page 127). Quelle poésie jette sur ce passage cette vibration éthérée, semblable à un écho dans les profondeurs du ciel de la prière que l'homme envoie vers l'Éternel! La fugue ne nous abandonne pas ainsi : elle revient à son tour; mais cette fois la symétrie de ses périodes est adoucie par les sons argentins des violons qui planent au-dessus d'elle : c'est la poésie jetant sur le réel la gaze de son voile léger.

Je signale au commencement de l'*Agnus Dei* (page 141) un délicieux effet de résonnance; un suave accord se pose lentement dans les instruments à vent, et à l'instant où ils l'abandonnent, les altos, divisés en quatre parties, le saisissent au vol et en resserrent les nœuds entre leurs cordes harmonieuses; l'oreille est tout à la fois surprise et charmée. C'est nouveau, merveilleux, inattendu; c'est la harpe d'or des anges. Ces sortes de résonnances sont nombreuses dans la partition de Berlioz ; les convenances du lieu les indiquaient en quelque sorte. Elles sont la traduction idéalisée de ces mille échos qu'éveillent, sous les voûtes sonores de la cathédrale, le pas de l'homme, la voix du prêtre, la porte massive qui retombe sur ses gonds. A ces harmonies s'enchaînent les pédales de trombone qui tout à l'heure résonnaient dans l'*Hostias* (page 145). Au milieu de ce calme et de ce silence, un long fragment du premier morceau reparaît à son tour. Cette répétition était indispensable pour ramener l'assistant à l'unité de sentiment; mille objets divers, effrayants ou suaves, l'avaient longtemps occupé, il fallait lui rappeler le but de sa présence dans le lieu saint : la dernière prière à adresser à Dieu pour ce corps étendu sous le catafalque ; pour cette âme maintenant en présence de son Dieu. Les voici donc ces sombres mélodies du *Requiem*, qui se déploient de nouveau comme des voiles funèbres. La péroraison de l'œuvre est courte, mais admirable, dans son laconisme et sa simplicité. Une figure en triolets s'enroule dans les instruments à cordes; les timbales, déchaînées et furieuses dans le *Tuba mirum*, ont maintenant une autre tâche à remplir. Elles procèdent par coups mats, irréguliers, presque horribles (page 154). Elles devancent l'heure; le cercueil est encore là présent, qu'elles semblent rejeter sur lui la terre qui le couvrira jusqu'au jour du suprême réveil.

Dans une œuvre taillée sur des proportions aussi gigantesques, où le cachet du génie dominateur se trouve empreint au même degré que dans un chant du Dante ou dans les fresques de la chapelle Sixtine, est-ce à dire que la critique ne trouvera pas quelques taches à signaler? Il en est sans doute.

Je ne m'arrêterai pas à discuter certains effets de détails qui peuvent paraître hasardés. L'œuvre est de celles qu'on doit voir de haut; elle n'est pas de celles, qu'on me passe le mot, que l'on épluche. Un reproche assez grave que l'on pourra adresser à l'auteur, c'est quelquefois de s'être trop complu dans son idée, de s'être, pour ainsi dire, laissé arracher par certains versets de sa messe la légitime part

de développements qui revenait à d'autres versets. De cette disproportion dans l'étendue des morceaux découle, quelquefois chez l'auditeur, un intérêt inégalement distribué. Le *Requiem* a quatre sommets principaux : le *Kyrie*, le *Tuba mirum*, le *Lacrymosa*, l'*Offertoire*; les autres morceaux viennent se ranger autour d'eux; mais, quelle que soit leur valeur, ils restent dans l'ombre au milieu de cette grandeur. Berlioz répondra que s'il eût voulu développer tous les versets de la prose à l'égal du *Lacrymosa*, l'œuvre eût acquis des proportions démesurées. Le musicien qui ne voudra pas se priver d'un chef-d'œuvre donnera raison à Berlioz, mais non pas le chrétien, qui dans sa pensée fait de la prose un ensemble complet d'angoisses et de douleurs Une autre observation: mais il faut du courage à un musicien pour la faire. Ces richesses d'imagination, ces variétés d'harmonies, de mélodies et de rhythmes captivent quelquefois trop vivement l'imagination ; l'esprit abandonne le sujet pour se prendre à la forme ; on écoute, on est ravi; mais l'idée funèbre qui doit peser sur l'âme attérée se soulève quelquefois, écartée par les prestiges de l'imagination fallacieuse. Je l'ai dit, un art ne progresse qu'à la condition de payer ce progrès par quelque perte. A l'époque de Palestrina, la musique existait à peine ; plusieurs des plus importantes parties de l'art n'étaient pas même soupçonnées, mais la foi vivifiait les œuvres défectueuses. La peinture trouvera dans les Vierges de Perugino et de fra Angelico des fautes grossières de dessin, mais aussi le sentiment divin y éclatera avec plus de pureté encore que dans les tableaux de Raphaël, alors que son pinceau sublime jetait sur la toile la Sainte-Cécile et la Transfiguration.

Le *Requiem* de Berlioz, noble, grave, sévère, beau de formes, beau de pensée, plus sombre, moins attendri, mais plus religieux que ceux de Mozart et de Gherubini, respire la grandeur et la majesté ; il ne respire pas encore assez la foi.

On ne me blâmera pas de ces longs développements donnés à une œuvre déjà ancienne. Ce travail, en quelque sorte, a été spontané. Après l'exécution du *Requiem* qui eut lieu dernièrement à Saint-Eustache, je parcourus la partition, et, d'heure en heure, m'attachant d'avantage à cette lecture, je résolus de consigner mes impressions dans ce journal, voué aux questions les plus sérieuses et les plus élevées de l'art. Un pareil travail eût pu être tenté sur la *Symphonie fantastique* sur *Harold*, sur *Faust*, sur *Roméo et Juliette*. Mon but a été d'exciter l'indifférence des artistes et des amateurs intelligents. Souvent ils ont le conscience du beau, mais ils n'ont pas le courage d'en entreprendre la recherche, et cependant combien il serait nécessaire que les artistes d'élite se ralliassent autour du drapeau du grand art si incessamment menacé! Combien il serait nécessaire de renfermer dans de justes limites cet art bourgeois, qui comme une marée redoutable, monte, monte toujours et couvre déjà tant de hautes cimes : l'art bourgeois borné au nord par la chansonnette, au midi par la polka, à l'orient par le flageolet criard, à l'occident par le cornet impudent! Aujourd'hui il est bon, il est utile, je dirai même il est noble de protester contre ce goût insensé pour le vulgaire, le banal, le convenu, qui nous envahit dans les lettres comme dans les arts. Sans doute, dans des œuvres telles que *Faust*, *Roméo et Juliette*, etc., l'on rencontrera quelques obscurités, quelques bizarreries, quelques harmonies étrangement rompues, quelques mélodies hachées trop vivement à leurs angles; mais serait-ce une raison de rejeter, pour quelques fautes de goût, l'éloquence entraînante de Shakspeare, et de s'en tenir à la littérature étique et flasque des classiques de 1800 ? Et puis, n'est-ce pas une jouissance élevée pour l'esprit que de pénétrer un sens jusqu'à ce jour ignoré du vulgaire ; tandis qu'il se traîne dans des sentiers mille fois battus, de dominer l'horizon de son regard ; de pénétrer librement au milieu de ces mystérieuses profondeurs, de se frayer une route à travers cette musique luxuriante et touffue, de respirer cette atmosphère puissante et généreuse qui asphyxie les faibles? Posséder par la méditation et l'étude un génie que ne peut encore mesurer le commun des hommes, n'est-ce pas une propriété plus précieuse que le plus riche trésor?

Auprès de Naples est une grotte célèbre ; les petits êtres animés que l'on y plonge, et dont la tête touche le sol, languissent et tombent asphyxiés. L'être plus noble, celui dont le front s'élève plus haut, respire à pleine poitrine dans une région plus élevée, et contemple avec ivresse les merveilles que la nature déploie devant ses yeux.

LÉON KREUTZER.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE VIOLON, DE VIOLONCELLE, DE PIANO ET DE CHANT.

Duo sur des airs hongrois et styriens pour piano et violon par Charles de Bériot. — Op 81.

Il y a poésie, histoire, patriotique rêverie et douce mélancolie dans les airs nationaux, soit qu'on les chante ou qu'on les danse, soit même qu'on les arrange, qu'on les tourmente en variations, en fantaisie, quoique cependant on n'ait jamais varié la *Marseillaise*, dont le thème, par parenthèse, se trouve dans un concerto pour piano, de Mozart. En fait d'airs nationaux, la Hongrie et la Styrie en ont de pittoresques et de très-caractéristiques, et M. de Bériot vient d'arranger quelques-unes de ces mélodies locales en duos pour piano et violon. Après une introduction énergique d'une douzaine de mesures sur l'accord de septième dominante du ton de *sol* mineur, le virtuose-compositeur aborde, dans cette même tonalité, l'air hongrois de Kalozdi, mélodie bien rhythmée et tout empreinte d'une tristesse qui plaît. Cette mélodie en *sol* majeur est dite par le violon, et variée aussitôt par le piano, en mesure à deux-quatre, comme l'introduction et le motif. A ce motif succède un autre à trois temps, en *ut* majeur, dans le caractère de la fameuse chanson du *Gentil houzard*. Cela se développe en quatre variations dialoguées pour les deux instruments, avec cet art, ce *brio*, cette élégance que l'auteur sait mettre dans toutes ses compositions; puis il a ajouté une mazurka de sa composition qu'on dirait nationale aussi; et puis une *coda-péroraison* dans laquelle il résume tout ce que l'instrument dont il possède si bien le mécanisme peut dire de verveux et de brillant à l'auditeur. Cela est chaud, animé, et le piano y joue un rôle presque rival du roi des instruments.

Fantaisie sur LE JUIF ERRANT de F. Halévy, pour violoncelle, avec accompagnement de piano par S. Lée. — Op. 64.

— M. Lée, qui est un violoncelliste au jeu doux, suave, est aussi un compositeur-arrangeur, au style facile et gracieux. Il vient d'écrire et de publier une excellente fantaisiesur le *Juif errant*, fantaisie toute mélodique avec accompagnement de piano, et qui rappelle deux des plus jolis chants de la partition de M. Halévy. Bien que le naturel soit le signe caractéristique du *faire* de M. Lée, ce morceau ne manque pas d'art. Les quelques mesures de *tremolo* d'introduction au violoncelle et au piano reviennent d'une manière logique pour le premier de ces instruments, d'une façon dramatique et richement harmonique en double corde et bien modulée sur le thème principal à la page 5. Les arpéges classiques, pour terminer tout solo de violoncelle, interviennent ici en coup d'archet lié, enchevêtrant bien une mesure dans la suivante, et finissent cette fantaisie d'un manière brillante. et qui doit nécessairement provoquer les applaudissements, pour peu que l'exécutant dise tout cela aussi bien que l'auteur.

Hommage à Auber: caprice pour violoncelle avec accompagnement de piano par P. Seligmann. — Op. 55.

— Un autre violoncelliste aimé, M. Séligmann, vient de lancer aussi un *Caprice*, avec accompagnement de piano, emprunté, puisé dans la Californie mélodique de l'auteur du *Domino noir*; et cela s'est publié sous le titre d'*Hommage à Auber*. Ce caprice est un charmant badinage de jolis chants bien choisis, et on ne peut mieux appropriés, fondus dans la nature de l'instrument. Toutes ces mélodies se promènent ornées, embellies d'arpéges, de *staceati*, de cette double corde dramatique qui donne énergie et richesse à la péroraison de ce charmant morceau de concert. Les puristes verraient avec plaisir que l'auteur, qui est toujours si correct dans ses ouvrages, fît disparaître de la planche

du graveur, dont c'est peut-être la faute, une suite assez nombreuse de quintes et de secondes qui se succèdent à la deuxième et à la quatrième mesure de la page 10 et 11. A cela près de ce caprice romantique et de mon observation qu'on peut traiter de chimère de cabinet, le *Caprice* de M. Séligmann deviendra celui de tous les auditeurs et de toutes les auditrices, ce qui ne flattera pas médiocrement ce virtuose, quelque habitué qu'il soit aux suffrages du public.

Compositions pour piano de MM. Hess, Paul Barbot et Marc Burty.

— Et M. Hess s'est dit : Puisqu'on a transcrit pour piano seul *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable* et les mélodies de Schubert, pourquoi ne transcrirais-je pas également *les Feuilles mortes* de M. Abadie? Et M. Hess s'est mis à l'ouvrage; et sur un petit andante en six-huit, dans un ton armé ou orné de beaucoup de bémols et de doubles bémols, M. Hess a fait faire à ses doigts et à sa plume une foule d'arpéges, de tierces, d'octaves et d'arabesques thalbériennes, et *les Feuilles mortes*, de M. Abadie, se sont trouvées illustrées par M. Hess. Ce nouveau pianiste, qui écrit fort bien pour son instrument, au reste, a composé aussi son *tremolo*, qui a pour titre *Caprice-Etude*, deux mots qui semblent jurer de se trouver ensemble, car on ne peut guère faire de bonnes études quand c'est le caprice qui vous guide. Quoi qu'il en soit, ce morceau en notes refrappées, à trois temps, au milieu duquel l'auteur a cru devoir placer trois mesures à quatre temps, — il en avait le droit, — ce morceau offre un bon travail pour acquérir de l'indépendance et de la vélocité dans les doigts.

— M. Paul Barbot est un autre pianiste compositeur qui nous paraît, vu le nombre de ses productions, qui sont là sur notre bureau, être un musicien écrivant facilement de la musique facile, à savoir, des études de concert, de genre, sous le titre des *Oiseaux voyageurs*, de *la Brise*, des *Orages du cœur*, puis des polkas, des mazurkas, des schottichs, des fantaisies styriennes, et enfin une *Perle du Nord*; et tout cela frétillant, dansant, brillant; tout cela pouvant se désigner à la rigueur comme une douzaine de perles mélodiques du Midi comme du Nord, et qui plaira sans doute beaucoup dans les soirées parisiennes de cet hiver.

— L'Angelus au village, *rêverie pastorale*; le Nizam, *marche indienne*, et les Premières pensées, au nombre de trois mélodies : *Doux rêve*, *Sur l'eau*, et *l'Oubli*, sont trois œuvres d'un de ces pianistes, comme le précédent, qui surgissent de dessous la terre de notre monde musical, Celui-ci a nom : Marc Burty. Son *Angelus* n'est pas sans couleur religieuse, malgré les prétentions aux épigraphes, à la prière, aux litanies, etc. *La Marche indienne des Tangs* transporte l'auditeur dans l'Inde autant que pourrait le faire une lorette en robe d'indienne dansant une polka. Les trois mélodies du même auteur : *Doux rêve, Sur l'eau*, *Oubli*, ont de la grâce, et sont d'une agréable et facile exécution.

Romances et Mélodies de MM. Duvivier et Steinkuhler.

— Voici venir MM. Emile Steinkühler et Duvivier, qui précèdent l'avalanche des albums de chant de 1853, en publiant des mélodies, des romances, des idylles, chants d'amour, etc. Ce n'est pas le tout d'orner ces chants du titre de mélodies, il faut prouver qu'ils méritent cette qualification ; et c'est là le difficile. Et d'abord, la douleur et la mélancolie sont un peu trop souvent les muses des auteurs et compositeurs de romances. M. Emile Steinkühler et son poëte anonyme, semblent ne se plaire qu'à formuler ces banales élégies. Il est tant de tristes réalités dans la vie qu'on aime peu, en général, à écouter les plaintes d'une mère sur l'agonie, même fictive, de sa fille qui se meurt de phthisie; ou de voir la poésie, la musique, et l'art du dessinateur se réunir pour nous représenter un jeune orphelin qui meurt de froid et de faim sur la tombe de sa mère, de même qu'un pauvre *Bouton de rose* qui se plaint et meurt au sein d'une jeune bergère. A cela près, de la tristesse du fond de la pensée, M. Steinkühler est un agréable mélodiste.

Dans *Viens! le Mirage*, *Rêve de cœur*, *l'Enfant du bon Dieu*, *Ramez*, *dormez*, *aimez*, mais surtout dans *Au revoir! Idylle*, M. Duvivier se montre aussi mélodiste et bon compositeur de ces choses légères et gracieuses. *Au revoir!* est un charmant dialogue entre les fleurs et le ruisseau, qui rappelle, dans un chant plein de fraîcheur et de suavité, celui de M. Reber, connu sous le titre de *la Fleur et le Papillon*.

Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, par Georges Bousquet; à la mémoire de Félix Mendelssohn-Bartholdy.

— Après toute cette légère musique qui plaît aux intelligences musicales légères, et qui pèse d'un poids assez respectable dans la balance du commerce de l'art, nous signalons avec plaisir une œuvre plus sérieuse, un quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, composé par M. George Bousquet. Il est fâcheux pour les analyseurs de ces bonnes choses musicales, dont l'apparition est rare dans le commerce de musique actuel, qu'on ne publie pas, avec les parties séparées des ouvrages de ce genre, la partition, pour bien juger de la pureté du style. Au reste, nous avons entendu exécuter ce quatuor, et autant qu'une seule audition peut suppléer l'examen du cabinet, nous pouvons certifier que l'effet en est excellent. Le premier morceau est plein d'entrain et de verve; l'andante est d'un dessin mélodique bien arrêté, simple, d'une forme large, placide, et dans lequel interviennent de riches et pittoresques épisodes qui en varient on ne peut mieux le caractère tranquille. Le *scherzo* et le *final* sont pétillants de verve et placent cette œuvre sur la ligne de celles de nos grands maîtres, car il y a là dedans inspiration et savoir.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Mose*.

*** *Le Juif errant*, *le Prophete* et *Moïse* ont composé le répertoire de la semaine. C'est une belle et féconde trinité que celle de ces trois grandes œuvres.

*** La reprise de *Moise* prend tous les caractères d'un succès de vogue.

*** *Le Domino noir*, poëme et partition, est un de ces ouvaages rares qui possèdent le don d'une éternelle jeunesse. La reprise équivaut à une première représentation.

*** La cantate composée par M. Fontana pour la représentation solennelle du Théâtre-Italien, doit être chantée par Mmes Sophie Cruvelli, Véra; MM. Bettini, Calzolari et Belletti.

*** Le Théâtre-Lyrique a repris vendredi *la Perle du Brésil*, dont la musique est de Félicien David, et qui avait obtenu un si beau succès dans la saison précédente.

*** C'est demain lundi que sera exécutée, à Saint-Eustache, la messe composée par Ambroise Thomas pour la fête de sainte Cécile. 600 exécutants, dirigés par M. Tilmant, prendront part à cette solennité musicale. Les solos seront chantés par Mlle Lefebvre, MM. Masset et Battaille.

*** Mme Persiani, ainsi que Tamburini, Gardoni et Napoleone Rossi, viennent de signer un engagement pour les théâtres royaux d'Amsterdam et de La Haye. D'autres artistes sont aussi engagés et compléteront la troupe. L'ouverture de ces théâtres aura lieu prochainement par *Il Barbière*, *l'Elisire d'amore*, *I Puritani*, *Don Giovanni*, *Cenerentola*, *Lucie de Lammermoor*, et autres chefs-d'œuvre composant l'ancien répertoire du Théâtre-Italien.

*** Une matinée musicale sera donnée aujourd'hui dimanche par M. N. Louis, ce compositeur, dont nous avons souvent enregistré les succès; il y fera entendre un duo expressif pour piano à quatre mains, des fragments de son opéra *les Deux sergents*, tarentelle, cavatine, air, trio; et *les Fiancés*, drame lyrique en six parties, pour piano et violon, d'après la légende en vers de M. Méry, exécuté par Mlle Jenny Leroy et D. Alard. Les vers seront récités par Mlle Jouvante.

*** Dans une matinée que donne aujourd'hui Mme Farrenc, elle fera entendre pour la première fois un sextuor pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Cet ouvrage sera exécuté par l'auteur, MM. Dorus, Verroust aîné, Leroy, Rousselot et Verroust jeune.

*** Ferdinand Hiller, de retour à Cologne, y dirigeait, il y a peu de jours, le second concert d'abonnement. Le programme se composait d'une de ses symphonies, d'un concerto à deux pianos, de Franck, et d'autres morceaux de Beethoven, Cherubini, etc. Vers la fin du mois prochain, il dirigera probablement le troisième concert, et dans les premiers jours de décembre il reprendra le chemin de Paris.

*** Vivier est en route pour revenir en France. Dans les derniers jours du mois d'octobre, il assistait, à Constantinople, au grand dîner donné par M. le marquis de Lavalette, en l'honneur de M. le comte Bacciochi, en présence de Fuad Effendi et de Vely Pacha, le nouvel ambassadeur

ottoman. Dans la soirée, il a fait entendre son cor magique aux convives de l'ambassadeur français. C'était son adieu à la Turquie.

*** Léopold de Meyer vient de tomber grièvement malade à Graefenberg, en Silésie, où, selon toute apparence, le célèbre pianiste suivait un régime hydrothérapique.

*** *Musique de chambre, sixième année.* — MM. Alard et Franchomme, qui se sont assuré le concours de M. Alkan aîné, donneront six séances de musique de chambre, dans la salle de M. Pleyel, rue Rochechouart, 22. Comme les années précédentes, on y entendra les œuvres des grands maîtres : Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Onslow, Mendelssohn, etc. La première séance aura lieu le dimanche 16 janvier 1853, à deux heures précises, et les suivantes de quinzaine en quinzaine. S'adresser, pour les abonnements, chez M. Alard, rue des Petites-Écuries, 22.

*** Le bal annuel de l'Association des artistes dramatiques aura lieu le samedi 29 janvier 1853, au théâtre de l'Opéra-Comique. Déjà les bureaux de la Loterie de Bienfaisance, boulevart Poissonnière, 18, sont encombrés d'un grand nombre d'amateurs qui se disputent à l'envi les loges pour assister à cette délicieuse fête de nuit. On sait que tout ce que Paris possède d'illustrations se donne rendez-vous à ce bal célèbre, qui, cette année, doit surpasser encore toutes les richesses splendides des hivers précédents.

*** La semaine dernière, à la vente du mobilier qui avait appartenu à M. le baron de Trémont, il a été vendu aux enchères un Stradivarius, grand patron, intact, qui avait appartenu à Rolla et Viotti. Ce célèbre instrument poussé d'abord jusqu'à 2,200 fr. par M. Wuillaume, est échu en définitive à M. David, amateur, qui l'a cédé immédiatement à son professeur, notre habile violoniste, Herman, pour le prix élevé de 3,000 fr. Il est bon que les instruments de cette valeur restent entre les mains de nos premiers artistes.

*** Le premier bal de l'Opéra aura décidément lieu le 11 décembre prochain. Musard fera entendre ses nouveaux quadrilles : *le Juif errant*, *Napoléon*, *le Palais de Cristal*, sa fameuse polka *Ouistiti*. Le bureau de location est ouvert tous les jours jusqu'à 4 heures.

*** Léon Halévy, l'auteur du *Czar Démétrius* et du poëme de *Luther*, le traducteur d'Horace, et le frère de l'illustre compositeur, vient de publier un *Macbeth*, imité de Shakspeare. Nous parlerons bientôt de ce beau et important travail.

*** L'excellent traité de prononciation, de M. Morin de Clagny, professeur au Conservatoire, est parvenu en peu de temps à sa troisième édition. C'est un succès que nous avions prévu en rendant compte de cet ouvrage, qui enseigne le moyen d'obtenir une bonne émission de voix, de corriger tous les défauts de prononciation, tous les accents étrangers, et donne la prononciation exacte de plus de 200,000 mots.

*** M. Auguste Richomme du ministère de l'instruction publique, auteur de charmantes poésies mises en musique par nos compositeurs de romances à la mode, vient d'être prématurément enlevé à sa famille et à ses nombreux amis. L'Album-1853 d'Etienne Arnaud renferme deux productions, *le Chapelet aux miracles* et *les Petits riens* dont les paroles sont dues à M. Auguste Richomme, qui sera doublement regretté, comme homme et comme écrivain, de tous ceux qui ont pu le connaître et l'apprécier.

*** Les travaux typographiques que nécessite le septième article de M. Fétis, *sur le développement futur de la musique dans le domaine du rhythme*, nous obligent à en remettre la publication au numéro prochain.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Boulogne sur-Mer*, 18 novembre. — Une assemblée brillante et nombreuse se pressait, le 17 de ce mois, au concert de la Société philharmonique donné pour une bonne œuvre. La partie vocale était confiée à des amateurs. Mlle Blahetka, notre excellente pianiste, a exécuté avec son talent remarquable une fantaisie d'elle sur *les Huguenots* et *le Souvenir d'Italie*, de Léopold de Meyer. M. Chardard, flûtiste hors ligne, a fort bien joué *le Souvenir des Alpes*, de Boëhm. M. J. Froment, fils du bénéficiaire, s'est fait justement applaudir dans deux fantaisies de Seligmann pour le violoncelle : l'une sur *la Favorite*, l'autre sur *Lucie de Lammermoor*. M. de Grau remplissait en maître le rôle important d'accompagnateur.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Teresa Milanollo vient de donner, dans la salle de la Philharmonie, un magnifique concert qui avait attiré une foule brillante et nombreuse. La recette en était destinée à grossir le fonds pour l'érection de l'église de Sainte-Marie, au bout de la rue Royale. La charmante artiste a excité l'enthousiasme, comme toujours. Toutes les dames lui ont fait hommage de leurs bouquets. De plus, le Conseil de fabrique et la Commission directrice des travaux ont voulu lui remettre une très-belle médaille en or, de grand module, représentant, d'un côté, en relief, le monument tel qu'il sera; et de l'autre, dans une couronne de laurier le nom de Teresa et le millésime de 1852. Les autres parties du concert étaient dignes de l'artiste principale. M. Méric, baryton du théâtre d'Anvers, et M. Crets, tout jeune pianiste, ont été fort applaudis. M. Bender dirigeait l'orchestre, qui a exécuté les ouvertures du *Freischütz*, de Weber, et du *Ruy Blas*, de Mendelssohn.

*** *Stuttgard.* — Mlle Katinka Heinefetter a admirablement chanté le rôle de Rachel dans *la Juive*, d'Halévy; les scènes dramatiques et pleines de passion qui abondent dans cette belle tragédie lyrique, ont été rendues par l'éminente artiste de manière à provoquer les applaudissements unanimes et prolongés de toute la salle.

*** *Munich.* — Les concerts d'abonnement ont repris à l'Odéon. Il y en aura quatre jusqu'à Noël et quatre autres pendant le carême. Comme on se propose de faire entendre dans le concert de la saison, des compositions modernes, des oratorios, etc., le prix de l'abonnement a été porté de 4 fr. à 6 fr. pour une série de quatre concerts. Pendant l'absence de la prima donna, Mme Spatzer, deux cantatrices étrangères ont donné des représentations au théâtre de la cour, Mlle Méquittet et Mlle Anna Falconi, la première avec le succès le plus éclatant.

*** *Dresde.* — Mme Lind-Goldschmidt se propose de se fixer dans notre capitale, où elle a fait l'acquisition de la villa l'Elysée.

*** *Berlin*, 11 novembre. — Le prochain anniversaire de la mort de Félix Mendelssohn-Bartholdy sera célébré avec pompe dans l'église de la garnison de Berlin, à laquelle le célèbre maëstro était attaché en qualité d'organiste. Le programme de cette solennité se compose de l'exécution, par 400 musiciens et amateurs, de deux hymnes de Mendelssohn-Bartholdy, et de son oratorio de *Saint-Paul*.

— M. Mecum, luthier à Cologne (Pr. Rh.), 10, Ursula-Strasse, possède un alto magnifique de Jos. Guarnerius. Cet instrument est, sans contredit, le plus beau chef-d'œuvre sorti des mains du célèbre maître. (Prix : 4,000 fr.)

— A. Bernhardt fils et Cie, facteur de pianos, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 80 : ci-devant rue de Buffault.

— *En trois mois*, M. Borval Valentino, l'un de nos plus habiles professeurs de chant, fait surmonter à la fois les difficultés de la lecture musicale et de la mesure; celles de la pose des sons, de la vocalise, de la prononciation, de l'expression et de la diction intelligente du récitatif. Cet ingénieux démonstrateur, auteur d'un traité approuvé par le Conservatoire : *l'Art de la prononciation appliquée au chant*, continue ses cours rue Saint-Lazare, 6.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

ON SOUSCRIT

Chez BRANDUS et Ce, éditeurs, 103, rue Richelieu,

A LA

STÉNOCHORÉGRAPHIE

OU

L'ART D'ÉCRIRE PROMPTEMENT LA DANSE

PAR

ARTHUR SAINT-LÉON

Premier maître de ballets et premier danseur de l'Opéra,
Professeur de la classe de perfectionnement.

Cet ouvrage est publié en un volume, composé de 12 livraisons, paraissant tous les mois. Chaque livraison contiendra un ou ou plusieurs chapitres de *sténochorégraphie*, exemples ou études de cet art; de plus, la biographie et le portrait d'un ou de plusieurs maîtres de ballets anciens et modernes, de l'École française et italienne.

PRIX DE CHAQUE LIVRAISON, 2 FR. — L'OUVRAGE COMPLET, 24 FR.
UNE LIVRAISON SÉPARÉE, 2 FR. 50.

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE

A l'usage des organistes du culte catholique, adopté par et pour les Conservatoires de Paris et de Bruxelles, et publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Les deux premières années contiennent 222 pages de musique, grand format, avec les explications sur le doigté spécial de l'orgue, sur l'accompagnement du plain-chant et une école complète de la pédale. On les recevra *franco* à domicile au prix de 25 fr. 50. — Ecrire à M. Lemmens à Bruxelles, ou à M. A. Cavaillé-Coll fils, facteur d'orgues, rue de Larochefoucault, 66, à Paris, et à MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 103. (Affranchir.)

EN VENTE :

Chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

COLOMBINE

POLKA POUR PIANO

PAR CAMILLE MICHEL.

Chez MEISSONNIER fils, 22, rue Dauphine,

MISS BETSY

POLKA-MAZURKA POUR PIANO

PAR CAMILLE MICHEL.

Chez BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 103, rue Richelieu,

MUSIQUE DE FLUTE

AIRS VARIÉS ET FANTAISIES

POUR LA FLUTE.

Berbiguier. Op. 92. Fant. sur la *Muette de Portici*, avec acc. d'orchestre . . 15 »
Id. avec acc. de piano . . . . . 9 »
Coulux. Op. 28. Douze fantaisies faciles sur la *Part du Diable*, pour flûte seule, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
— Op. 29. Fantaisie sur la *Norma*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 31. Douze fantaisies faciles sur la *Sirène*, pour flûte seule, 2 suites, ch. 5 »
Cottignies. Polonaise favorite de l'opéra *I Puritani*, avec acc. de piano . . . . 6 »
— Op. 39. Fantaisie sur le duo favori de l'opéra *I Puritani*, avec acc. de piano 6 »
— Op. 50. Six fantaisies faciles sur des motifs d'Auber, Hérold et Rossini, pour flûte seule, 2 suites, chaque. . . . . 5 »
— Soirées musicales de Rossini, huit morceaux favoris, avec acc. de piano, 2 suites, chaque. 7 50
Deneux. Op. 16. La Romanesca, arrangée pour flûte, avec acc. de piano. . . . 5 »
— Op. 18. 5ᵉ air varié de Ch. de Bériot, arrangé pour flûte, avec acc. de piano 7 50
— Op. 23. 7ᵉ air varié de Ch. de Bériot, arrangé pour flûte, avec acc. de piano 7 50
Leplus. Trois fantaisies sur *Giralda*, pour flûte seule. 7 50
Id. avec acc. de piano, 3 suites, chaque. 7 50
— Op. 46. Trois fantaisies pour flûte, avec acc. de piano, sur la *Tempesta*, ch. . 7 50
— Op. 44. Fantaisie brillante sur l'*Enfant prodigue*, pour flûte, avec acc. de p. 9 »
Rémusat. Op. 6. Fantaisie sur la *Part du Diable*, avec acc. de piano 7 50
Id. avec orchestre . . . . . 15 »
— Op. 9. Fantaisie sur la *Sirène*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 10. Thème original av. acc. de piano 7 50
— Op. 12. Fantaisie sur la *Barcarolle*, avec acc. de piano. 7 50
— Op. 18. Fantaisie sur *Robert Bruce*, avec acc. de pirno . . . . . 9 »
— Six mélodies italiennes variées, pour flûte seule, 2 suites, chaque. . . . . 6 »
— Op. 21. Fantaisie sur *Haydée*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 22. 1ᵉʳ concertino, av. acc. de piano 12 »
— Album des jeunes flûtistes, six airs variés, avec acc. de piano, 2 suites, ch. 9 »
1ʳᵉ suite : 1. Beatrice di Tenda . . . . 5 »
2. Thème original . . . . . 5 »
3. Otello . . . . . 5 »
2ᵉ suite : 4. Roberto Devereux . . . . 5 »
5. Cendrillon . . . . . 5 »
6. I Capuletti . . . . . 5 »
Id. pour flûte seule, en 2 suites, chaque. 5 »
Tulou. Op. 45. Fantaisie et Polonaise sur le *Siége de Corinthe*, avec acc. d'orch. 10 »
Id. avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 54. Fantaisie sur la *Muette de Portici*, avec acc. de piano. . . . . 9 »
— Op. 65. Récréations musicales. Collection de 20 airs variés et fantaisies sur des thèmes choisis parmi les plus beaux airs nationaux et les motifs des compositeurs célèbres, avec acc. de piano, 4 suites, chaque. . . . . 9 »
Id. pour flûte seule, 4 suites, chaque. . 5 »
— Op. 68. Jadis, plaisanterie musicale, avec acc. de deux violons, alto et basse, deux petits tambours et trompette d'enfant . . . . . 9 »
— Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 69. 1ᵉʳ grand solo, avec acc. de quatuor . . . . . 15 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 70. 2ᵉ grand solo, avec acc. de quatuor . . . . . 15 »
Id. avec acc. de piano . . . . . 9 »
— Op. 71. Variation sur *Actéon*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 73. Air varié sur les *Chaperons blancs*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 74. 3ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 75. Fantaisie sur l'*Ambassadrice*, avec acc. de piano. . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 77. 4ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 78. Fantaisie sur le *Domino noir*, avec acc. de piano. . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »

SUITE DES AIRS VARIÉS.

Tulou. Op. 79. 5ᵉ grand solo, avec acc. de piano. . . . . 9 »
Id. avec acc. de quatuor . . . . . 15 »
— Op. 80. Fantaisie sur le *Lac des Fées*, avec acc. de piano. . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 82. 6ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. de quatuor . . . . . 15 »
— Op 84. Air varié sur *Beatrice di Tenda*, avec acc. de piano 7 50
— Op. 86. 7ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. de quatuor . . . . . 15 »
— Op. 87. Fantaisie sur *Zanetta*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 88. 8ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 89. Thème varié, avec acc. d'une 2ᵉ flûte . . . . . 5 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 90. Fantaisie sur les *Diamants de la couronne*, avec acc. de piano . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 91. 9ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 92. 10ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 93. 11ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 94. 12ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 15 »
— Op. 95. Fantaisie sur *Robert Bruce*, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 18 »
— Op. 96. 13ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 18 »
— Op. 97. 14ᵉ grand solo, avec acc. de piano 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 18 »
— Op. 98. Air varié pour flûte, avec acc. de piano . . . . . 9 »
Id. avec acc. d'orchestre . . . . . 18 »
Walckiers. Op. 52. Variations sur la *Fiancée*, avec acc. de quatuor. . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 34. Fantaisie sur *Guillaume Tell*, avec acc. de quatuor. . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 40. Fantaisie sur *Fra Diavolo*, avec acc. de quatuor . . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 42. Fantaisie sur le *Dieu et la Bayadère*, avec acc. de quatuor . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 44. Grandes variations sur le *Philtre*, avec acc. de quatuor. . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 51. Fantaisie et variations sur le *Serment*, avec acc. de quatuor . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 52. Fantaisie sur le *Pré aux Clercs*, avec acc. de quatuor. . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 53. Fantaisie sur *Gustave*, avec acc. de quatuor . . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 59. Fantaisie sur *Lestocq*, avec acc. de quatuor . . . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 62. Fantaisie sur le *Cheval de Bronze*, avec acc. de quatuor. . . . 10 »
Id. avec acc. de piano 7 50
— Op. 86. Deux fantaisies faciles pour flûte seule sur le *Val d'Andorre*, 2 suites, chaque . . . . . 6 »
— Op. 87. Quatre fantaisies faciles pour flûte seule sur le *Prophète*, 2 suites, chaque, net. . . . . 2 »
— Op. 88. Fantaisie sur le *Prophète*, avec acc. de quatuor, net . . . . . 5 »
Id. avec acc. de piano, net. . . . . 4 »

AIRS D'OPÉRAS

POUR FLUTE SEULE.

Ambassadrice (l'). . . . . 5 »
Cheval de Bronze (le). . . . . 5 »
Dame de Pique (la). 7 50
Diamants de la Couronne (les). . . . . 5 »
Domino noir (le). . . . . 5 »
Enfant prodigue (l') 7 50
Fra Diavolo. . . . . 5 »
Guillaume Tell . . . . . 5 »
Haydée. . . . . 5 »
Muette de Portici (la) . . . . . 5 »
Part du Diable (la). . . . . 5 »
Philtre (le) . . . . . 5 »
Pré aux Clercs (le). . . . . 5 »
Prophète (le), 2 suites, chaque 7 50

SUITE DES OPÉRAS POUR FLUTE SEULE.

Puritains (les). . . . . 5 »
Robert Bruce . . . . . 5 »
Serment (le). . . . . 5 »
Sirène (la). . . . . 5 »
Val d'Andorre (le) 7 50
Zerline 7 50

DUOS

POUR FLUTE ET PIANO.

Cottignies et **Bénédict.** Duo concertant sur les *Soirées musicales* de Rossini. 9 »
— et **Fessy.** Deux fantaisies sur *Gustave* et *Actéon*, suites, chaque. 7 50
— et **Klemczynski.** Trois duos brillants et non difficiles, sur des motifs d'Auber :
N° 1. Le Cheval de bronze 7 50
2. Les Chaperons blancs. . . . 7 50
2. Actéon 7 50
Deneux et **Klemczynski.** Duo dialogué, sur la *Part du Diable* 7 50
— Ballade et Boléro sur les *Diamants de la Couronne* 7 50
— Divertissement concertant sur l'*Ambassadrice*. 7 50
— Duo brillant sur le *Domino noir* . . . 7 50
— et **Osborne.** Fantaisie concertante sur *Guillaume Tell* . . . . . 9 »
— et **Klemczynski.** Duo brillant sur *Haydée* 7 50
Fessy. Fantaisie sur la *Cenerentola* . . . . 6 »
Tulou. Variations brillantes sur la marche de *Moïse*. . . . . 9 »
— Variations sur la tyrolienne de la *Fiancée* . . . . . 9 »
— Variations sur la ronde de *Fra Diavolo*. 9 »
— Trois duos concertants sur des thèmes favoris :
N° 1. Valse du *Duc de Reichstadt* 7 50
2. Thème favori de *Gustave* . . 7 50
3. Cavatine de la *Zelmira* . . . 7 50
— et **Naderman.** Nocturne sur la tyrolienne de *Guillaume Tell*. . . . . 9 »
— Duo brillant sur l'*Elisire d'amore*. . . 9 »
— Op. 81. Fantaisie concertante sur la *Norma*. . . . . 9 »
— Variations sur l'*Enfant du régiment*.. 9 »
— Grand duo sur la cavatine de la *Niobé*. . 9 »
— Duo brillant sur un *Thème original*. . 9 »
— Fantaisie brillante sur le *Pré aux Clercs* 9 »
— Duo concertant sur le *Domino noir* . . 9 »
— Op. 85. Trois nocturnes sur les *Mélodies de Schubert* :
N° 1. Les Plaintes de la jeune fille et la Poste 7 50
2. La Jeune religieuse, *Ave Maria*, et l'Illusion. . . . 7 50
3. Le Roi des Aulnes et la Sérénade 7 50
— Grand duo concertant sur *Zanetta* . . 9 »
— Le Fruit de l'étude, six duos faciles et brillants, composés sur les motifs les plus célèbres des grands compositeurs, 2 suites, chaque. . . . . 9 »
— Le Progrès, six duos non difficiles, sur des motifs français, italiens et allemands, 2 suites, chaque . . . . . 10 »
— Duo brillant sur la *Sonnambula*. . . . 9 »
— Duo brillant sur *I Puritani*. . . . . 9 »
— Deux nocturnes sur les *Soirées musicales* de Rossini, 2 suites, chaque . . 7 50
— Variations de concert sur l'*Ambassadrice* 9 »
— Six morceaux de salon non difficiles, sur des thèmes originaux, 3 suites :
N° 1. Fantaisie et air varié . . . . 9 »
2. Impromptu brillant et fantaisie irlandaise . . . . . 9 »
3. Rondo et boléro . . . . . 9 »
— La Soirée, deux duos concertants, en deux sujets :
N° 1. La Chasse. 7 50
2. Impromptu 7 50
— Souvenirs de Boulogne, deux duos, en 2 suites :
N° 1. Sérénade variée 7 50
2. Divertissement pastoral. . . 7 50
— Les Intimes, deux duos, en 2 suites :
N° 1. Fantaisie de salon 7 50
2. Fantaisie dramatique. . . . 7 50
— Duo brillant sur *Don Juan* . . . . . 9 »
— Grand duo sur *Sémiramide*. . . . . 9 »
— Grand duo brillant sur la *Gazza ladra* 9 »
— 2ᵉ Grand duo sur *Guillaume Tell* . . . 9 »
— Grand duo sur le *Barbier de Séville*. . 9 »
— Grand duo sur la *Muette de Portici*. . 9 »
— Grand duo sur le *Val d'Andorre* . . . 9 »
— Grand duo sur la *Donna del Lago*. . . 9 »

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. N° 48. 28 Novembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Fléchière, 191, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti et chez Canongia.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journa paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Du Développement futur de la musique dans le domaine du rhythme (7e article), par **Fétis** père. — Association des artistes musiciens, messe de Ste-Cécile, composée par Ambroise Thomas, et exécutée à Saint-Eustache. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — Correspondances, Bruxelles et Berlin. — Nouvelles et annonces.

DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE

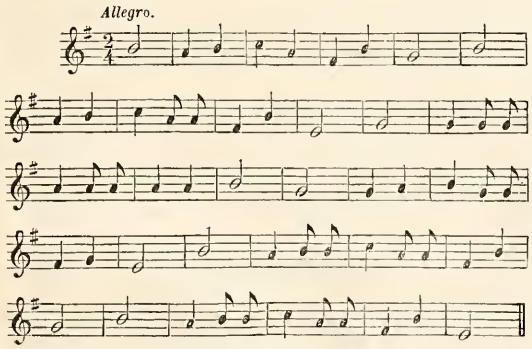
Dans le domaine du rhythme.

(7e article) (1).

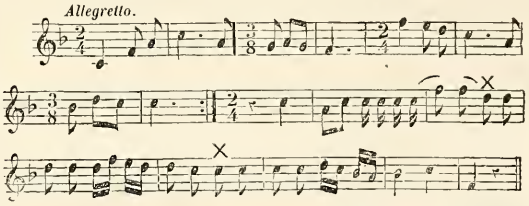
Tout nombre qui a de la symétrie peut être la base d'un rhythme, bien qu'il y ait de certains nombres dont la carrure est plus sensible et plus agréable à notre sentiment. Le nombre de cinq mesures est de tous le moins favorable ; néanmoins, ainsi que je l'ai dit dans le sixième article de ce travail, il peut former, par la symétrie, un rhythme périodique très-régulier. J'en prends pour exemple un ancien air de la Westphalie :

Herr Oloff reitet spat und weit,
Zu bitten auf seine Hochzeit Leut'.

air qui semble avoir inspiré à Beethoven le thème du chœur des Derviches des *Ruines d'Athènes.* Tout le rhythme de sa mélodie est composé de phrases de cinq mesures; mais la correspondance parfaitement régulière de toutes ces phrases produit un rhythme qui n'a rien de choquant. Voici cet air :



La force de la régularité symétrique est si grande ; elle réveille si bien en nous le sentiment rhythmique dans la construction de la phrase, que deux rhythmes de caractères différents, c'est-à-dire dont l'un est binaire et l'autre ternaire, peuvent concourir à la formation d'un rhythme périodique satisfaisant, ainsi que je l'ai déjà démontré dans un des articles précédents. On en trouve des exemples remarquables dans les airs populaires de diverses nations. Un air qui se chante sur les bords du Rhin (*Es ist ein Wirthshaus an dem Rhein*) (1), nous en offre un qui est très-caractéristique ; le voici :



La succession de deux en deux mesures du rhythme ternaire au rhythme binaire, et de celui-ci à l'autre, établit une symétrie qui satisfait le sens musical, bien que le premier changement de rhythme lui cause d'abord de l'étonnement et de l'incertitude. Quant à la seconde partie de l'air, elle forme une période parfaitement régulière, composée de trois phrases de deux mesures chacune qui finissent au temps levé, sur les notes marquées d'une ×, sauf la troisième, qui a un temps de plus, terminaison nécessaire pour que la finale soit forte.

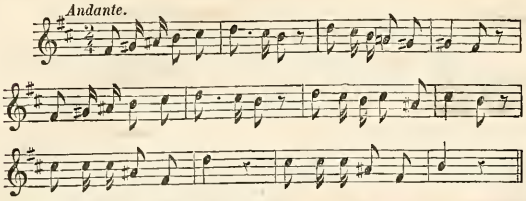
Les rhythmes qui commencent au temps frappé et finissent de même, ont une cadence plus forte que ceux dont la première note est à l'extrémité d'un temps levé, particulièrement lorsque les phrases qui forment la période sont de deux mesures chacune. Ce caractère rhythmique est général dans les chants populaires des nations slaves. On remarque en effet que les chants des peuples de la Russie d'Europe, de la Pologne et de la Bohême commencent tous ou presque tous au temps frappé, tandis que la plupart, ou du moins le plus grand nombre des airs chantés par les nations germaniques, commencent au temps levé. Parmi les 1,100 airs allemands que j'ai recueillis, 963 commencent par le temps levé.

De ce que je viens de dire concernant les chants populaires des nations d'origine slave, il ne faut pas conclure que tous ont un caractère rhythmique uniforme ; car la musique ayant été plus cultivée comme art dans la Bohême que dans la Pologne et la Russie, depuis environ trois siècles, le rhythme périodique de ses airs nationaux est plus régulier que celui des airs de danse et des chansons qu'on entend chez les populations slaves répandues entre les bords de la Vistule, du Don et du Volga.

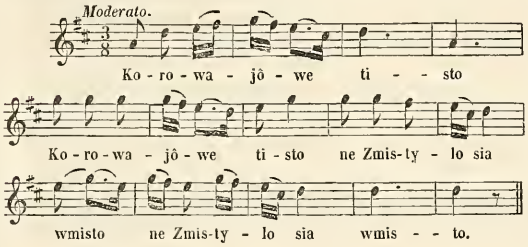
(1) Voir les nos 35, 36, 37, 40, 43 et 44.

(1) Une auberge est sur le Rhin.

L'air bohême suivant, appelé *Kozlàtko,* peut donner l'indication générale du rhythme périodique des mélodies de ce pays :

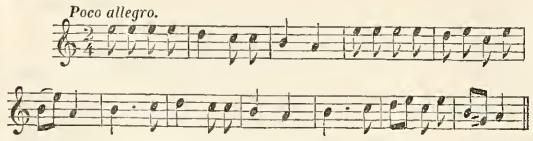


Les chants de la Gallicie, de la grande Pologne et de la Lithuanie, particulièrement les *Krakowiaks*, les *Mazourkes* et les *Polonaises* proprement dites, sont en général dans un rhythme périodique régulier, composé de phrases de quatre correspondantes ; cependant, les chants très-anciens ont des rhythmes tout à fait irréguliers sous le rapport de la correspondance des phrases. Il est vrai que la plupart de ceux-là sont dans un mouvement lent, ou du moins très-modéré, qui affaiblit la sensation du défaut de carrure. En voici un de cette espèce, tel que l'a rapporté le célèbre violoniste Charles Lipinski, dans la collection intitulée : *Piesni polskie i ruskie ludu Galicyiskiego* (1) (Lemberg, 1833, gr. in-8°).



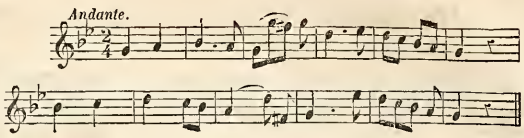
A ne considérer que la mélodie, on serait tenté de l'analyser ainsi : une phrase de quatre mesures, à laquelle en succède une de trois, suivie d'une de deux, qui semble terminer la période, puis enfin une de cinq ; mais les paroles font voir que la phrase : *Ne Zmistylo sia Wmisto,* ne se termine qu'à la dernière syllabe du dernier mot, d'où il suit que cette phrase est de trois mesures et la dernière de quatre.

Beaucoup d'airs populaires de la Russie ont le rhythme périodique ; mais s'il en est dans le nombre qui ont la période carrée de quatre en quatre mesures, il en est aussi un grand nombre dans lesquels la période procède de trois en trois mesures, ou même de six en six ; ce qui leur donne un caractère original auquel ajoute encore le système de modulation. On connaît celui-ci, qui a servi de thème à plusieurs artistes pour des variations, et dont le rhythme périodique est de trois en trois mesures :



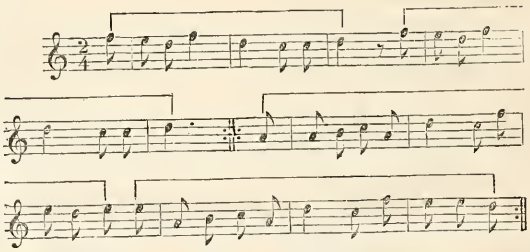
La parfaite régularité de ce rhythme donne à la mélodie toutes les qualités de la période bien cadencée ; mais en même temps le nombre inusité fait naître une sensation inattendue qui a beaucoup de charme. La mélodie suivante, dont les phrases périodiques sont de six mesures, ne procède pas par un nombre de trois doublé, mais par une phrase de quatre, complétée par une *coda* de deux. On pourrait trouver des effets très-heureux dans ce système rhythmique si on l'introduisait dans l'art.

(1) Chants polonais et russes de la Galicie.

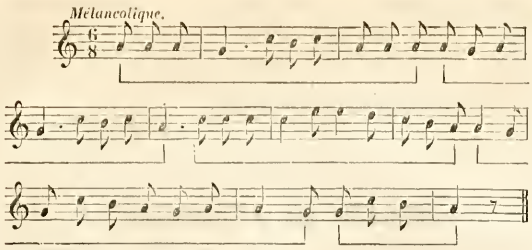


Dans les diverses provinces de l'immense empire de Russie, on entend des airs chantés par les paysans, dans lesquels on n'aperçoit pas la moindre régularité de rhythme périodique, ou plutôt dans lesquels il n'y a ni période, ni forme bien arrêtée dans la mélodie. Ces airs, d'un mouvement très-lent en général, sont fort anciens. On en a inséré quelques-uns dans la grande collection publiée à Saint-Pétersbourg, en 1790. Je n'en rapporterai aucun exemple, parce qu'il n'y a rien à tirer de cela pour l'art. Ces chants semblent être l'expression d'une mélancolie profonde et découragée, sans règle et sans suite.

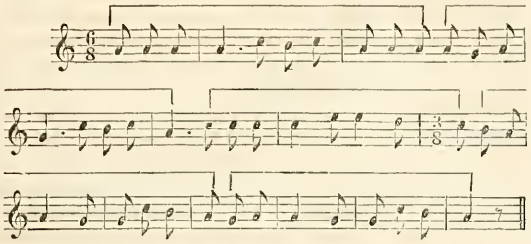
Les chants montagnards de la Suisse et du Tyrol ont presque tous le rhythme périodique carré, mais avec des repos en points d'orgue dans lesquels le chanteur semble reprendre sa liberté pour y faire entendre les fantaisies de sa voix gutturale ou de son cor alpestre. Les anciennes barcaroles vénitiennes, les *Vitlolles*, les *Frottoles* et les *Canzoni Villanesche* de Naples, avaient aussi le rhythme carré, mais avaient des mutations de mesures. La plupart des airs populaires de l'Italie moderne sont en rhythmes périodiques dont les phrases sont correspondantes de quatre en quatre mesures, et quelquefois de trois en trois. On a publié, il y a environ vingt-cinq ans, chez Girard, à Naples, une collection d'airs napolitains parmi lesquels il y en a de charmants : tous sont en rhythmes carrés. On remarque aussi que les anciens airs romains, dont la mélodie est si suave, et qui eurent tant de vogue au XVIe et au XVIIe siècle sous le nom de *Romanesche*, sont en rhythme périodique de quatre en quatre mesures. Les *Laudi spirituali*, dont l'origine est plus ancienne encore, et qui sont de véritables airs populaires, ont le même rhythme. Si nous considérons la France, nous y verrons que, de temps immémorial, les airs populaires y ont le rhythme périodique régulier. Les *Noëls* de la Bourgogne n'en ont pas d'autre. Il en est de même des chansons provençales et des anciens vaux-de-vire de la Normandie. Le chanoine Mahé, dans son *Essai sur les antiquités du département du Morbihan,* et M. de La Villemarqué, dans son intéressante collection des chants populaires de la Bretagne, nous en font connaître un grand nombre dont le rhythme périodique est régulier, tantôt par des phrases de quatre en quatre mesures, mais plus souvent de deux en deux. On y trouve aussi des rhythmes symétriques de trois en trois ; par exemple dans cette mélodie :



Quelquefois, cependant, les chants bretons, comme quelques-uns de la Norwége, de la Servie et de la Valachie, ont une finale irrégulière par une mesure ou une mesure et demie ajoutée à la période ; tel est l'air appelé : *Mellezourion arc'haut*, dont le rhythme est de deux mesures à temps levé, et qui se termine par une finale irrégulière qui a trompé M. de La Villemarqué. Ce savant a cru que la mesure binaire se continuait jusqu'à la fin, tandis que le refrain est en mesure ternaire. M. de La Villemarqué a noté ainsi cette mélodie populaire :

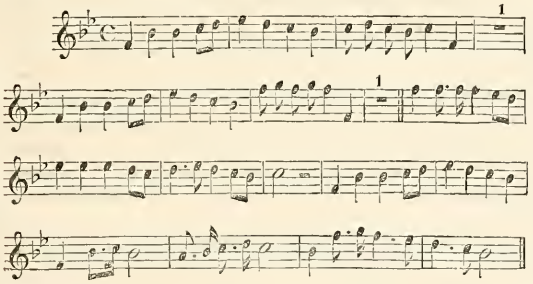


Mais la véritable notation est celle-ci :

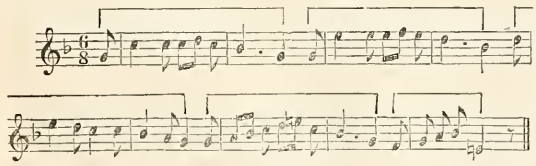


On voit que ce refrain est en mesure ternaire, à temps ternaires et en rhythme périodique ternaire. La variété de rhythme et la tonalité du plain-chant, encore en usage dans les chants de la Bretagne, sont les principes de leur originalité.

Descendants des Celtes comme les Bretons, les habitants du pays de Galles ont dans la plupart de leurs airs le rhythme périodique carré par des phrases de quatre mesures. Leur affection pour ce rhythme leur a même fait imaginer un artifice singulier pour carrer la phrase lorsqu'elle n'est en réalité que de trois mesures : il consiste à intercaler une mesure de silence entre les phrases, comme dans cet air de la contrée méridionale du pays :

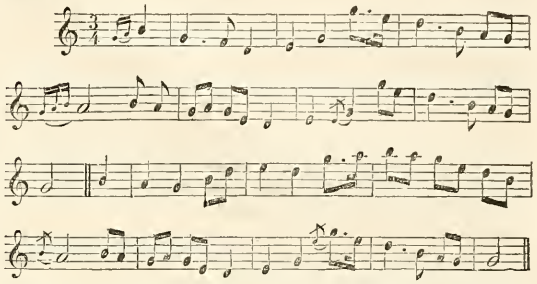


Comme les habitants de l'ancienne Scandinavie, les Welches ou Gallois ont quelques airs dont le rhythme à périodes régulières de deux en deux mesures est rompu à la fin par une *coda*. Un de ces airs est dans la tonalité singulière qui appartient au pays de Galles, et qu'on nomme dans la langue de cette contrée Gogywair. Cette tonalité consiste à chanter la première moitié de l'air dans le mode mineur, et la seconde dans le mode majeur. Voici cette mélodie :

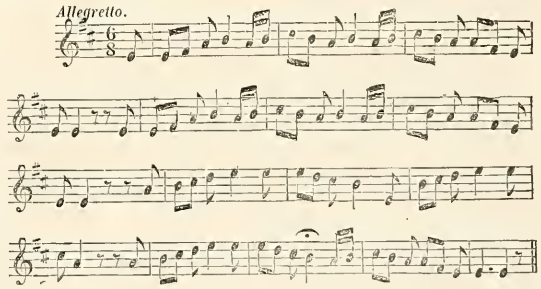


On peut consulter les ouvrages intéressants de W. Jones et de M. John Parry, tous deux bardes gallois, sur les singularités rhythmiques et tonales de la musique populaire de leur pays.

Ouvrez la grande collection de Ritson pour les airs originaux de l'Angleterre, vous y verrez que tous, même les plus anciens, sont dans le rhythme périodique carré, de quatre en quatre mesures ou de deux en deux. Les anciennes mélodies écossaises et irlandaises, dont j'ai fait voir l'origine orientale dans le résumé philosophique de l'histoire de la musique placé en tête de la *Biographie universelle des musiciens*, ont également le rhythme périodique carré. Leur originalité provient de leur forme tonale et des ornements dont elles sont entourées, mais non d'une irrégularité de la symétrie rhythmique. Les grandes collections d'airs écossais publiées par Elouis, Stevenson et Crosby, n'en contiennent pas un seul dont les phrases ne soient pas exactement correspondantes; mais la plupart sont écrites dans des gammes incomplètes comme celles de l'Inde, et la note sensible y est en général retranchée, comme dans celui-ci, connu sous le nom de *Auld Rob Morris* :



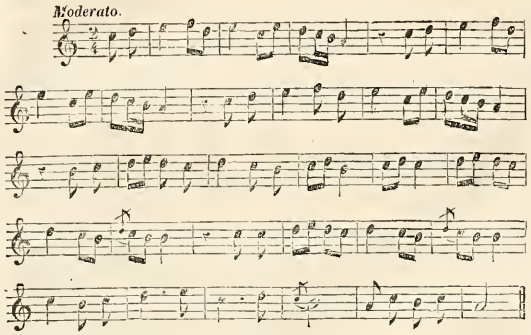
Dans les airs originaux de l'Irlande, il y a aussi suppression de certaines notes de la gamme, et de plus, la mélodie finit souvent sur une note étrangère à la tonique, et donne le sentiment d'un ton différent de celui de la mélodie; système qui a de l'analogie avec celui de certains airs chinois et malais; mais le rhythme périodique est toujours carré. En voici un exemple qui se reproduit dans beaucoup d'autres mélodies, comme on peut le voir dans les savants ouvrages de Joseph Walker et de Charles Bunting. L'air que je donne ici a pour titre : *Eilighe gheall chiun*; ce qui signifie : *Le charme d'un doux regard.*



Le rhythme périodique de cette mélodie est, comme on voit, carré de quatre en quatre mesures.

En vain passerais-je en revue les chants originaux de toutes les nations du monde; les contrées de l'Orient les plus éloignées, les peuples même les plus sauvages me fourniraient la preuve que le sentiment de la symétrie rhythmique est inhérent à l'homme, et que la régularité de nombre est un des éléments de son organisation. Si quelquefois il se rencontre une exception à cette règle fondamentale, c'est à la chute d'une période, à une finale, et alors, par cela même qu'elle est une exception, elle frappe par son originalité et peut nous plaire. Un air arabe m'en fournit un exemple remarquable en ce que toute la mélodie a le rhythme périodique de phrases carrées, et se termine par la chute d'une phrase de deux mesures qui a beaucoup de charme. Voici cet air, que je fais rentrer dans le système de notre tonalité en sup-

primant tous les tiers de ton du système arabe, trop étranger à nos habitudes, pour que nous en puissions considérer les intonations autrement que comme ces notes fausses qui affectent quelquefois notre oreille dans l'exécution d'un chanteur ou d'un instrumentiste mal organisé.



Ces deux dernières mesures, rompant le rhythme carré qui règne dans toute la mélodie, est d'un effet charmant. Employée dans les couplets, dans les romances, et en général dans les petites pièces à retour fréquent du thème, une chute semblable introduirait un épisode inattendu et romprait pour un moment l'uniformité du rhythme périodique. Ainsi que je viens de le dire, de pareilles exceptions, loin de rien prouver contre la règle éternelle de la nécessité de symétrie dans le rhythme, démontrent, au contraire, par l'impression qu'elles produisent, que la musique n'est pas en pareil cas dans sa situation normale. Elles sont comme la dissonance que vous prolongerez autant que vous pourrez, que vous grouperez avec d'autres dissonances, ayant toutes des tendances diverses, mais que vous devrez enfin résoudre ou collectivement ou successivement, sous peine d'être en opposition avec le sentiment humain, et d'anéantir l'art qui en est la plus haute manifestation. Il n'y a point de système, point de fantaisie, point d'audace qui aille contre ces lois de la nature ; le fou qui ferait la tentative de les supprimer, n'aboutirait qu'à la nécessité de trouver un asile dans ces tristes demeures où l'homme déchu se montre dans toute sa misère.

Mais si l'on ne peut anéantir le rhythme périodique, on peut convertir toute exception en période par le retour symétrique de l'exception : car toute symétrie est un rhythme. C'est par cela qu'il me semble qu'on peut introduire des nouveautés dans le rhythme de la période, de la même manière que j'ai démontré la possibilité d'enrichir le rhythme de temps, de mesure et d'accent, d'une multitude de formes auparavant inconnues. La nécessité, la réalité même de ces nouveautés ne sera peut-être pas comprise tout d'abord, fût-ce même par la critique ; car la critique est parfois un peu bourgeoise, un peu trop habituée à cheminer dans l'ornière de l'habitude ; peut-être, enfin, le temps n'est-il pas venu où le génie ait atteint les limites de son domaine actuel ; mais un temps viendra où il faudra enfin explorer celui du rhythme, dont les abords seulement ont été connus jusqu'à ce jour. Alors il faudra bien se hasarder sur ce terrain, encore tout environné de mystères, et le fil d'Ariane qui cachera l'audace de s'y égarer sera la loi du nombre, la loi de la symétrie dans les combinaisons et dans le retour des éléments.

Il ne m'est pas permis de faire connaître dans ce travail sommaire toutes les formes dont les rhythmes nouveaux sont susceptibles ; mais j'ai voulu du moins en donner quelques exemples dans les planches qui accompagnent cet article. Ces exemples consistent en quatre caprices, dont le premier (exemple A) fait voir le développement d'une idée rhythmique de trois en trois mesures. Le second (exemple B) offre un rhythme périodique régulier de cinq en cinq mesures. Dans un autre morceau (exemple C), j'ai voulu démontrer la possibilité d'un rhythme alternatif de phrases de quatre et de trois mesures, et, enfin, dans le dernier (exemple D), j'ai mis en opposition symétrique des phrases de quatre mesures et de deux. Quelque peu d'intérêt qu'offrent ces essais au point de vue de la composition, j'espère qu'ils en auront dans le but que je me suis proposé.

FÉTIS père.

ASSOCIATION DES ARTISTES-MUSICIENS.

Messe de Sainte-Cécile, composée par Ambroise Thomas, et exécutée dans l'église Saint-Eustache.

Voici la seconde messe écrite pour l'Association des artistes musiciens, et consacrée à la fête de leur céleste patronne. Adolphe Adam avait donné l'exemple, il y a deux ans ; Ambroise Thomas l'a suivi de près, animé par le même dévouement, par le même zèle. C'est une tradition qui vient de loin et de haut. Lorsqu'en 1738, une Société des musiciens fut fondée à Londres, Société qui depuis ce temps jusqu'au nôtre n'a cessé de grandir et de prospérer, l'illustre Haendel l'inaugura par ses travaux et par son génie. Dès l'année 1739, il composa tout exprès un concerto pour le jouer dans un concert au bénéfice de la Société. L'année suivante, il se signala par des libéralités du même genre ; il continua ainsi jusqu'à sa mort, et même après sa mort, puisqu'il laissa par testament à la Société une somme considérable.

Plus d'une fois déjà nous avons cité ce noble précédent qu'Ambroise Thomas était si digne de comprendre. Honneur aux institutions qui inspirent de tels actes! Honneur aux artistes qui se sentent la force de les accomplir avec autant de succès pour l'institution que pour eux-mêmes! Ambroise Thomas a trouvé dans ce double succès la récompense naturelle de ses efforts et de ses peines. Après avoir tant de fois réussi dans le style dramatique, il s'est essayé dans le style religieux. La messe exécutée lundi dernier a répondu à l'attente générale. C'est une œuvre de conception élevée, ingénieuse, de forme pure, élégante, qui allie la grâce à la majesté, qui intéresse toujours et ne fatigue jamais.

Sans entrer dans les détails d'une analyse qui ne peut être faite que la partition à la main, nous dirons que tous les morceaux de cette messe sont empreints du caractère qui leur convient. Le *Kyrie*, d'un style calme et doucement mélancolique, est une belle preparation au recueillement et à la prière. Le *Gloria* s'annonce avec tout l'éclat qui lui est propre, les appels d'instruments de cuivre, le fracas de tout l'orchestre et de la masse des voix. Au milieu de cette pompe bruyante, le compositeur a placé, comme contraste et repos, un solo de voix de femme sur des paroles simples et tristes : *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.* Ce solo était chanté par Mlle Lefebvre, qui l'a dit avec beaucoup de sentiment.

Dans le *Credo*, attaqué d'abord par les voix d'hommes, auxquelles les autres voix s'unissent successivement, un autre solo pour voix de ténor, sur les paroles : *Et incarnatus est*, a été dit par Masset avec toute la pureté et toute la sonorité que l'église demande. Ce *Credo*, très-habilement composé, rempli d'intentions, de combinaisons que le texte justifie, se développe avec une richesse continue et se termine avec une ampleur qui produit un grand effet.

Le *Sanctus*, chanté par Battaille, est encore un morceau d'inspiration haute et sévère. Tout au contraire, l'*O salutaris hostia* est devenu, sous la plume du compositeur, le sujet d'un charmant duo pour ténor et basse, que Masset et Battaille ont dit admirablement. Les mélodies en respirent la suavité, la tendresse, et c'est tout bénéfice pour la religion. L'*Agnus Dei*, chanté par Mlle Lefebvre, ramenait les paroles du *Qui tollis*, mais cette fois avec une expression différente, sur un thème naïf et presque pastoral.

Un chœur final couronne l'œuvre entière. Le compositeur a choisi pour thème un *Laudate* en plain-chant, qu'il a travaillé avec tout l'art

du contrepoint, tout le savoir ancien et moderne. La musique du *Sanctus*, qui revient sur les paroles d'un *Hosannah* général, forme une péroraison magnifique et grandiose.

Si l'on applaudissait dans le lieu saint, Ambroise Thomas et ses dignes interprètes auraient reçu immédiatement d'unanimes témoignages de sympathie et d'enthousiasme. Nous serions tenté de dire avec Mme de Sévigné, qui parle, dans ses *Lettres*, d'un *beau jeune sermon* : c'est une *belle jeune messe*, dont l'auteur, en fuyant la routine des formules scolastiques, en se gardant de vouloir se donner l'airtrop farouche, trop austère, s'est appliqué à écrire de belles et bonnes choses que tout le monde puisse comprendre, que tout le monde se plaise à écouter. Ce n'est pas nous qui reprocherons à M. Ambroise Thomas d'avoir donné à certaines parties de son œuvre une allure théâtrale. Nous croyons qu'il n'était réellement possible d'éviter ce défaut, si c'en est un, que lorsqu'il n'existait pas de théâtre. Si l'on veut de l'église pure et sans mélange profane, alors qu'on s'en tienne à l'orgue, aux chantres et enfants de chœur revêtus de chapes et de surplis.

Six cents artistes, dirigés par Tilmant, remplissaient le milieu de la nef principale. Ces artistes étaient venus de partout, de l'Opéra (malgré la pression d'une fâcheuse concurrence), de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Italien. Le Conservatoire était là tout entier : pensionnaires, externes, lauréats, anciens élèves. Si l'aristocratie doit s'effacer quelque part, n'est-ce pas dans la maison de Dieu? Aussi voyait-on Levasseur, ce grand et honorable artiste, confondu dans les rangs, autant qu'un homme de sa valeur peut l'être ; on y voyait Mlle Grimm et une foule d'artistes distingués. Quant à Tilmant, il avait repris son poste d'honneur, avec la modestie, l'abnégation, mais aussi avec la vigueur, la puissance d'entraînement, de chaleur expansive, qui ont fait de lui en quelque sorte le chef d'orchestre perpétuel de l'Association, dans les grandes solennités organisées par elle, à son profit et à celui de l'art. MM. Batiste et Tariot dirigeaient les chœurs. Autour de l'orchestre, une enceinte spéciale avait été réservée au public d'élite, appartenant aux lettres et aux arts. Les dames patronesses occupaient des stalles d'honneur : c'étaient Mmes Zimmermann, Adolphe Adam, Mennechet de Barival, Klein, de Talleyrand, de Narbonne et de Bellièvre. Beaucoup de noms dignes d'être cités nous échappent sans doute ; mais ce que nous devons dire, c'est que la quête a été abondante, et que sainte Cécile ne s'est pas montrée moins généreuse, moins maternelle que par le passé pour ses enfants pauvres et malheureux.

P. S.

AUDITIONS MUSICALES.

Les derniers quatuors de Beethoven, par MM. Maurin, Sabattier, Mas et Chevillard. — Mme Farrenc. — Messe de Cherubini à la Madeleine. — M. Charles Daucla. — M. N. Louis. — Lettre de Rossini.

Les séances de musique sérieuse paraissent vouloir prédominer pendant la saison des concerts qui va bientôt s'ouvrir. M. Hiller en a donné l'exemple par l'exhibition de sa propre musique dans sa matinée musicale chez Sax. Voici venir ou plutôt revenir M. Maurin, un de nos habiles violonistes, qui, secondé par MM. Sabattier, Mas et Chevillard, vont donner quelques séances exclusivement consacrées aux derniers quatuors de Beethoven ; ces quatuors, qui ont frappé un coup retentissant dans l'art instrumental : ces six œuvres exceptionnelles qui firent événement à leur apparition, et ouvrirent un vaste champ à la controverse, à la critique ; ces quatuors, enfin, qui, développant l'intelligence musicale, et lui donnant plus de force et d'extension, ont essayé de renverser la forme classique dans laquelle avait excellé leur auteur, ont renouvelé les sensations que fait naître la science des sons, et créé de nouvelles émotions, si l'on peut créer une nouvelle esthétique.

Ce qu'il y a de plus singulier à l'audition de cette musique d'une mélodie si complexe et si capricieuse, et en même temps d'une harmonie si pure et d'un style si sévère, c'est que tout cela plaît autant aux intelligences musicales ordinaires, aux femmes enfin, qu'aux artistes, aux hommes compétents et aptes à juger ces choses compliquées.

Nous avons assisté aux répétitions tout artistiques et religieusement faites de ces quatuors, et nous reviendrons avec plaisir sur le bon effet qu'ils ne peuvent manquer de produire, à en juger par celui qu'ils ont produit au Cercle de la librairie l'an passé. Cette musique est admirablement dite, au reste, par les quatre exécutants.

Mme Farrenc, qui écrit en musique d'un style classique et gracieux, a donné une matinée musicale chez M. Pierson-Bodin, dont l'habile professeur de piano au Conservatoire a presque fait tous les frais. La séance s'est ouverte par une sonate pour piano et violon, jouée par Mme Farrenc et M. Cuvillon. Cette œuvre, dans la couleur de celle de Beethoven, a été fort bien exécutée par l'auteur et M. Cuvillon, un de nos excellents violonistes.

Une fantaisie à quatre mains, par Pixis, sur *Robert le Diable*, a été dite par Mmes Pierson-Bodin et Farrenc, avec cette délicatesse, ce fini d'exécution, qui distinguent ces deux habiles pianistes : aussi l'exécution et l'œuvre de Pixis arrangée avec infiniment de goût, ont-elles été applaudies par tous les auditeurs.

Un nouveau sextuor pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, a été exécuté par l'auteur, MM. Dorus, Verroust aîné, Leroy, Rousselot et Verroust jeune, de manière à faire saillir toutes les finesses de mélodie et les artifices d'ingénieux savoir qui abondent dans ce nouvel ouvrage de Mme Farrenc. C'est la sévérité du style de Spohr unie à la grâce du savoir de Hummel. Ainsi que la sonate qui a ouvert la séance, ce sextuor n'a pas de *scherzo*. On se demande pourquoi, et l'on en blâme l'auteur, qui a prouvé plus d'une fois que l'originalité, l'esprit et la verve qui doivent présider à la confection de cette petite partie des œuvres de ce genre, sont aussi bien de son domaine que la grâce et la pompe de la musique sentimentale. Ces deux dernières qualités brillent au plus haut degré dans l'andante de son sextuor. Les six voix instrumentales s'y déploient si splendidement, qu'on croit entendre une symphonie.

Un duo pour flûte et piano, dit par M. Dorus et Mme Farrenc, a terminé cette séance de nouvelle et bonne musique, exécutée avec autant d'ensemble qu'en a mis l'auditoire, charmé de pareils interprètes, à les applaudir.

— L'association particulière d'un certain nombre d'artites de l'Opéra a célébré la fête de sainte Cécile par l'exécution d'une messe solennelle de Cherubini, exécutée en l'église de la Madeleine. L'œuvre de l'ancien directeur du Conservatoire étant connue de tous, nous ne croyons pas devoir en remettre les beautés en lumière. Cherubini a été parmi nous le dernier représentant de ce qu'on appelait alors la musique religieuse, le style sacré. Depuis, on a essayé de changer, de transformer, de colorer ce style. Nous verrons si le nouveau aura la durée de l'ancien. Cette question est difficile à décider, attendu que la musique de ce genre ne peut être ni applaudie ni improuvée. Il faut donc s'en rapporter au sentiment des artistes, des juges, qui sont souvent des *jugeurs*.

Avant la bonne exécution de la belle œuvre de Cherubini, la messe du sacre de Charles X, une question de préséance, d'usurpation ou de pupitre, comme dans le poëme du *Lutrin* de Boileau, a surgi entre le chef d'orchestre et le chef du chant. L'accord de cette musique sainte et sacrée aurait pu en être troublé ; mais cette légère dissonance s'est résolue, éteinte en des flots d'une harmonie pure et céleste qui a résonné dans la vaste enceinte de la Madeleine ; et l'auditoire nombreux qui garnissait cette somptueuse basilique s'est retiré on ne peut plus satisfait du chef-d'œuvre du maître et de la manière dont il a été interprété.

— En fait de bonne musique, en style pur et classique, nous devons mentionner le sixième quatuor pour deux violons, alto et violoncelle,

composé et exécuté par M. Charles Dancla, devant un auditoire bon appréciateur de ce genre de musique qu'on ne saurait trop encourager ; cet auditoire reconnaît et applaudit toujours en M. Dancla la verve unie au savoir, comme compositeur, ainsi que la chaleur, l'élégance, la justesse et le *brio*, comme exécutant.

M. N. Louis est un compositeur pianiste, violoniste et dramatiste. Il a beaucoup écrit de musique pour la petite propriété qui cultive le piano ; il a même fait de la décentralisation musicale : il a composé et fait représenter avec succès l'opéra départemental. S'il ne voit pas l'art d'aussi haut que Beethoven, Meyerbeer ou Rossini, il s'exerce et réussit dans d'autres conditions musicales. Il vient de donner une séance dramatique, lyrique et instrumentale. La belle actrice du théâtre de la Porte-Saint-Martin, Mlle Jouvante, a récité de bons vers écrits par M. Méry, avec cette bonne diction qui la distingue. *Les Fiancés*, drame lyrique en six parties, et quelques fragments des *Deux sergents*, opéra joué en province, ont prouvé que M. Louis est suffisamment mélodiste, harmoniste, instrumentiste même, pour réussir au sein de la centralisation artistique, comme il a réussi par la décentralisation lyrique et dramatique.

Mlle Jouvante, qui récitait les vers de la légende, a été belle et touchante, et a vivement impressionné l'auditoire. Le piano était tenu par Mlle Jenny Leroy, jeune pianiste de grand avenir ; quant à Alard, qui l'accompagnait, il a été tour à tour chevaleresque, tendre, passionné, sublime, et dans la cinquième partie, intitulée *Convoi funèbre*, il a fait verser de douces larmes, et a été, avec sa charmante partner, applaudi avec enthousiasme.

La première partie de cette intéressante matinée musicale se composait de fragments de l'opéra de N. Louis, *les Deux Seryents*, qui ont été fort bien chantés par Mlles Girard et Dussy, de l'Opéra, et M. Tallon, du Théâtre-Lyrique.

Une dame italienne, une Corinne au petit pied, qui improvise à loisir toute sorte de musique instrumentale et vocale, a envoyé dernièrement à l'auteur de *Moïse* quelques-unes de ses productions, ce qui lui a valu, d'*il maestro di gran genio et di spirito un poco maliziero*, cette réponse :

« Ma chère madame Ucelli,

» Mon devoir est de vous remercier du généreux présent que vous m'avez fait de vos productions musicales : *la Chasse*, à grand orchestre, le *Salve Regina*, à quatre voix, et *Louise-Marie au ciel*, compositions, qui, à mon avis, ont le don de la spontanéité des idées et de la simplicité du style, qualités fort opposées aux artifices mystiques et lugubres du jour. Se tenir en silence est ce qu'il y a de plus prudent à faire maintenant. Comprenez-vous?... Vous me trouverez peut-être étrange de vous dicter des lois. Que voulez-vous? Je suis pour l'âge et le caractère un pédagogue bourru, ce qui ne m'empêche pas cependant de me dire pour toujours votre très-affectionné.

» Rappelez-moi à votre aimable fille.

» Florence, le 16 novembre 1852. »

» Gioacchino Rossini. »

Henri BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 17 novembre 1852.

Après avoir fait languir longtemps ses habitués, la direction des théâtres royaux vient enfin de leur offrir une nouveauté. La première représentation de *la Perle du Brésil* a eu lieu la semaine passée. Le public a fait bon accueil à la partition de M. Félicien David, bien que l'exécution n'en ait été qu'assez médiocre, à vrai dire. Il faut de toute nécessité pour le premier rôle de femme, pour représenter cette perle qui a nom Zora, il faut, dis-je, une artiste en qui se résument toutes les perfections de la nature et de l'art. Jeunesse, beauté, voix, talent, voilà tout ce qu'on doit trouver en elle, sous peine qu'il n'y ait pas d'illusion pour le spectateur et que le titre même de l'opéra soit un mensonge. Or, nous n'avons qu'une première chanteuse provisoire qui a du mérite, je ne le conteste pas, qui a plus de zèle encore, mais qui ne réalise pas l'idéal des qualités que je viens d'énumérer. Celui des chanteurs qui s'est le plus distingué dans l'exécution de *la Perle du Brésil* est M. Balanqué. Malheureusement, son rôle est des plus secondaires : c'est celui du chef des sauvages, dont l'apparition n'a lieu que vers la fin du dernier acte.

La question des prime donne du grand opéra n'a fait qu'un tout petit pas depuis que je vous ai entretenu des embarras causés à la direction par les échecs successifs des deux titulaires de l'emploi. On a écrit, assure-t-on, à une artiste qui se trouve aux Etats-Unis pour lui faire des propositions d'engagement. Quelque rapides que soient, de nos jours, les moyens de communication, notre opéra aura le temps d'être mort, archi-mort avant de recevoir ce secours de l'autre monde. Pour l'opéra comique nous aurons du moins Mlle Lemaire, qui est engagée, ainsi que vous l'annoncez dans votre dernier numéro, à dater du 1er décembre prochain.

Un événement inattendu est venu nous surprendre au milieu de notre calme parfait. Il s'agit d'une représentation du *Prophète* donnée par Roger et par Mlle Masson. M. Vizentini, régisseur des théâtres royaux, a eu l'excellente idée de solliciter le concours de ces deux virtuoses pour sa soirée à bénéfice, et il a eu le bonheur de réussir dans sa négociation. Je vous laisse à penser si la nouvelle de cette solennité a été accueillie avec joie par le public. Annoncée d'abord pour jeudi dernier, elle fut remise par suite d'une dépêche télégraphique, puis fixée définitivement à samedi, par une seconde transmission aérienne. On n'avait pas encore apprécié les avantages de la télégraphie électrique en matière d'art dramatique ; la voici constatée. Le *Prophète* n'a été nulle part l'objet de plus d'admiration, de plus d'enthousiasme qu'à Bruxelles. Il faut rendre aux dilettantes de notre capitale cette justice qu'ils ont compris les beautés du chef-d'œuvre de Meyerbeer. On a donc su gré à Roger et à Mlle Masson du choix qu'ils avaient fait de cet opéra. Je n'ai pas à vous dire ce qu'ils ont été, le premier dans Jean de Leyde, et la seconde dans Fidès ; vous savez ce dont ils sont capables. Je me bornerai à constater l'éclatante ovation qu'ils ont reçue. Ils ne devaient donner qu'une seule représentation ; mais on les a si vivement pressés qu'ils ont consenti à chanter une deuxième fois *le Prophète*, en présence d'un auditoire aussi nombreux et aussi chaleureux que le premier soir. Il ne nous reste qu'un regret, après les jouissances qu'ils nous ont fait éprouver, c'est de retomber dans la nullité des artistes ordinaires, très-ordinaires, hélas! de notre opéra.

On annonce pour cette semaine les représentations de M. Mocker, et comme nouveauté, on s'occupe du dernier opéra comique de M. Adam : *Si j'étais roi* !

Il y avait plusieurs années que Teresa Milanollo ne s'était fait entendre à Bruxelles. Elle a reparu sur notre horizon musical pour faire œuvre de piété en même temps que de virtuosité en donnant un concert pour l'achèvement d'une vaste église, dont l'édification a été entreprise au moyen des seules ressources fournies par la dévotion publique. C'est à peu près ainsi que s'élevèrent la plupart des cathédrales du moyen âge. Seulement, au lieu de stimuler le zèle des fidèles, comme on le faisait alors, par des promesses d'indulgences, on les convie à des concerts de piano et de violon. L'hiver dernier, Mme Pleyel avait joué deux fois au profit de la caisse où s'alimentent les entrepreneurs pour la continuation des travaux de notre nouvelle église ; Teresa Milanollo vient de suivre un si louable exemple. Le succès a été complet ; succès de recette d'abord, puis succès d'applaudissements et de fleurs. Elle a joué de cet archet que vous lui connaissez plusieurs morceaux de sa composition, entre autres une fantaisie intitulée : *A ma sœur Maria, souvenirs et regrets*. Ce titre ne me plaît pas, Pour jeter de la variété dans son morceau, pour mieux faire ressortir des mélodies douces et mélancoliques, il a bien fallu y introduire certaines de ces difficultés de mécanisme qu'on désigne sous le nom d'agréments, où des gammes, des arpéges et des traits *in staccato* s'associent mal à l'expression de douloureux regrets. Après le concert dont je vous parle, Teresa Milanollo a été sollicitée par des sociétés philanthropiques d'Anvers et de Louvain d'aller coopérer à de bonnes œuvres, et elle l'a fait avec cette grâce qui double le prix d'une action généreuse. Les artistes sont, de nos jours, les grands bienfaiteurs des pauvres. Il n'est ni princes, ni prélats qui fassent d'aussi larges aumônes.

M. Lemmens, notre habile organiste, aussi connu à Paris qu'à Bruxelles, depuis que vous avez enregistré les succès qu'il a obtenus en touchant les belles orgues de Cavaillé-Coll, a donné ces jours derniers, chez lui, une séance de musique classique. Il a joué des sonates en dépit du prétendu bon mot de Fontenelle, et des fugues, oui, monsieur, des fugues, devant un auditoire, en grande partie de gens du monde, et qui a été fort surpris de goûter un plaisir extrême à l'audition de ce genre de pièce dont le nom seul l'effrayait. De plus, M. Lemmens a fait entendre le magnifique clavier complet de pédales qu'il a reçu depuis peu de M. Erard, et dont il tire un merveilleux parti; car vous savez qu'il joue aussi habile-

ment de ses pieds que d'autres font de leurs doigts. Il a terminé par deux charmantes improvisations sur l'orgue expressif, instrument borné dans ses ressources, mais duquel il sait obtenir les plus piquants effets.

Tandis que deux mois au moins vous séparent de la saison des concerts, les soirées musicales sont chez nous en pleine activité. M. David, virtuose d'un nouveau genre, a donné, il y a peu de jours, une séance bizarre consacrée mi-partie à la déclamation et au chant. Son programme était la chose la plus excentrique du monde. Il annonçait qu'il s'était fait entendre devant tous les souverains de l'Europe, et qu'il avait donné à Londres des soirées avec le concours de Mmes Viardot, Grisi, Rachel, MM. Lablache, Mario, Thalberg, Levassor, Sainton et Piatti. Comme trouvez-vous cette association de noms? Airs, ballades, romances, cantilènes, duos, chansons, dialogues, scènes tragiques, poésies légères, fables, etc., tous les genres sont abordés par M. David, parce que tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux. Je cite textuellement le programme. Tous les genres ont paru également ennuyeux quand M. David s'est livré à la déclamation; mais il a un jolie voix de baryton et dit très-agréablement la romance. Il a obtenu un succès de surprise; car, soit modestie, soit calcul, il avait prié d'avance le public d'excuser sa complète ignorance des règles du chant.

Nous aurons cette semaine deux séances plus musicales : un concert de M. Géraldy et une solennité théâtrale où l'on a intercalé un intermède par Mme Pleyel et par Mme Ugalde, qui vient exprès de Paris. Voilà de vraies bonnes fortunes pour nos amateurs.

Berlin, 22 novembre.

Il n'est pas si facile qu'on pourrait le croire de deviner pourquoi je suis resté si longtemps sans vous écrire. Jusqu'ici la musique nous a fait défaut, parce que nous manquons de salle. En effet, le commencement de la saison se date ordinairement du premier concert du Conservatoire ou de la reprise des soirées de symphonies; celles-ci devaient être précédées d'autres solennités importantes; on les annonçait de semaine en semaine, et elles n'arrivaient pas. — Nous n'avions pas de salle, et voilà pourquoi je ne vous avais pas écrit jusqu'ici. Nous n'avons pas encore de salle et je vous écris pourtant : c'est que, dans l'intervalle, il est survenu quelques faits intéressants, et que plusieurs exécutions musicales ont eu lieu dans un autre local. Mais permettez-moi d'abord de vous dire comment il se fait que nous n'avons pas de salle de concert. « Nous avons à Berlin un magnifique édifice consacré aux divertissements publics, dans lequel il y a même une petite salle de spectacle, » disaient, il y a trente ans, les méchantes langues, en parlant du *Schauspielhaus* nouvellement construit par Schinkel, où, à côté d'une grande salle de concerts et d'un magnifique local de bal, se trouvait un espace assez restreint consacré aux représentations théâtrales. Cette salle de concerts est encombrée, depuis deux mois, non pas d'auditeurs, mais de coulisses, de charpentes, d'échafaudages, d'objets de garderobe et de bric-à-brac, parce que l'on restaure l'intérieur du *Schauspielhaus*. On promet toujours de faire évacuer la salle, et les choses restent dans le même état. Cette salle encombrée est l'écluse qui arrête toutes nos jouissances musicales, à l'exception de celles dont je vais vous entretenir.

Il y a cinq cents ans, je crois, ou du temps de saint Louis, existait un compositeur ayant nom Gluck; cet homme est naturellement oublié depuis longtemps; et environ vers le même temps vivait un roi nommé Admète, dont le souvenir s'est également perdu, ainsi que celui de son épouse Alceste, qui doit être complétement inconnue aujourd'hui, vu qu'elle eut la ridicule pensée de vouloir *mourir* pour son mari. Je ne sais si ledit Gluck était maître de chapelle à la cour du roi de Phères, où régnait Admète, ou s'il y avait quelque autre emploi; car qui peut se rappeler toutes les anciennes histoires? — Bref, il mit l'aventure d'Alceste en musique; et c'est de toutes ces vieilleries que nous nous sommes occupés jusqu'à présent à Berlin; car vous connaissez l'engouement du roi pour la musique ancienne. J'assistai, moi aussi, au drame; je vis, ou plutôt j'entendis, ou mieux dire je rêvai. Ah! le singulier rêve que je fis! Il me semblait entendre des accords merveilleux. Sur des ailes magiques, je fus transporté dans l'Olympe; les tonnerres de Jupiter grondaient; Hercule agitait sa massue; Apollon traversait le ciel azuré sur son char radieux; une gracieuse figure, respirant la douceur et la dignité sublime..... Mais vous n'avez que faire de mes rêves. J'ai des fonctions bien autrement importantes à remplir; j'ai à vous rendre compte de tout ce qu'il y a de remarquable, de *miraculeux* chez nous en fait de musique.

Or donc, je vous mande ce qui suit : le 20 du mois dans la salle Kroll, la réunion de chant Erk a donné un concert au profit de l'institut Luther; c'est, je crois, une maison d'éducation; mais peu importe, c'est moins la *philanthropie* que la *philharmonie* qui nous regarde, et je puis dire que les Lieder, arrangés à quatre, cinq et six voix, et chantés *a capella*, m'ont paru fort harmonieux. Les naïves mélodies populaires nous charment comme les fraîches senteurs de la forêt. Dans les intervalles, de Kroll a fait entendre, sous la direction de M. Engel, les ouvertures d'*Egmont* et de *Freischütz*.

Le même jour, une autre société a donné le premier de ses concerts au profit de la fondation Gustave-Adolphe; vous voyez que chez nous l'art marche toujours de pair avec la bienfaisance. Nous y entendîmes chanter ou jouer des personnes fort honorables : M. le chevalier d'Osten, ténor qui à l'aristocratie de la naissance joint une aristocratie artistique peu commune, y chanta *Adélaïde*, de Beethoven; Mme Marchesi-Graumann, belle voix de contralto, plusieurs Lieders, le trio de Beethoven en *si* bémol majeur, un psaume de Marcello. Voilà à peu près les morceaux les plus saillants remarqués au programme.

Avant l'achèvement de la salle, je ne vous écrirai plus, car nous avons beaucoup de choses en expectative : *Paulus*, de Mendelssohn, soirées de symphonies, concerts des chœurs du Dôme; au théâtre aussi dans cette semaine, *le Prophète*, *Euryanthe*, *Titus*, *Alceste* et *le Postillon de Longjumeau*. Pourvu que l'embarras des richesses ne nous amène par la pauvreté! Cela s'est vu quelquefois.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *Robert-le-Diable*. Mathieu chantera pour la première fois le rôle de Robert.

*** Une indisposition subite empêchant Massol de remplir mardi dernier le rôle d'Ashvérus dans *le Juif errant*, c'est Merly qui l'a remplacé. Le jeune artiste ne pouvait désirer ni obtenir un succès plus complet. Sa belle voix s'est déployée avec tous ses avantages dans ce rôle où le chant tient une large place. Sa physionomie, ses gestes, n'ont pas été moins remarquables. Applaudi avec chaleur, Merly a été rappelé plusieurs fois. Nous le félicitons d'avoir si bien profité d'une occasion que le hasard lui a procurée. Son talent fera le reste.

*** *Moïse* fait toujours salle comble. Vendredi, Chapnis ne pouvant chanter, Kœnig a rempli son rôle le cahier à la main.

*** C'est à un opéra en deux actes, et non en cinq, que Halévy travaille en ce moment pour notre première scène lyrique.

*** L'Opéra-Comique répète activement l'ouvrage en trois actes de Scribe et Auber, dans lequel débutera Mlle Caroline Duprez. La première représentation en est annoncée pour le commencement du mois prochain.

*** S. A. I. le Prince-Président a envoyé au directeur de l'Opéra-Comique, aux auteurs de la cantate et aux artistes qui l'ont exécutée, de riches cadeaux en souvenir de la représentation solennelle. MM. Emile Perrin, Méry, Adolphe Adam, Battaille, ont reçu chacun une tabatière enrichie de diamants; Mme Ugalde, une broche montée en diamants et pierres précieuses; Mlle Wertheimber, un bracelet en diamants; Mlle Lefèvre, un bracelet en émeraudes.

*** Le Théâtre-Italien a repris jeudi dernier la *Sonnambula*, de Bellini, pour les débuts de Mlle Beltramelli dans le rôle d'Amina. Sans être tout à fait dépourvue de mérite, la débutante n'est pas non plus destinée à produire une grande sensation. Les notes élevées de sa voix ont du charme, mais le médium manque de force, et les défauts naturels de la cantatrice ne sont pas rachetés par l'excellence de la méthode. Calzolari et Belletti ont chanté les deux autres rôles avec tout leur talent.

*** *Luisa Miller* doit être représentée sous peu de jours. Sophie Cruvelli chantera le rôle principal.

*** C'est Mlle Petit-Brière qui, dans *la Perle du Bré il*, au Théâtre-Lyrique, remplit le rôle créé l'année dernière par Mlle Duez.

*** *Si j'étais roi!* et *le Postillon de Longjumeau* ne cessent d'occuper l'affiche et d'attirer la foule.

*** *La Poupée de Nuremberg*, chantée par Mme Cabel, obtient un succès de vogue au théâtre de Lyon.

*** Le même ouvrage n'a pas moins réussi à Versailles, où Mlle Petitpa chantait le rôle principal.

*** Mme Stoltz a couronné ses brillants succès à Rio-Janeiro par une représentation à son bénéfice, composée d'une scène de *Charles VI*, du troisième et du quatrième acte de *la Favorite*, et d'un ballet.

*** La Zanchioli, cantatrice des plus distinguées, vient d'être engagée au théâtre de la Pergola de Florence, pour jouer le rôle de Fidès dans *le Prophète*.

*** Duprez, le grand artiste, le grand chanteur, a rouvert les cours dans lesquels il enseigne avec tant d'autorité l'art qu'il a exercé avec tant de gloire. Il est superflu de dire que les élèves y sont nombreux, et que la foule des amateurs s'empresse de recueillir les préceptes de la bouche même de l'auteur de *l'Art du chant*. Un professeur qui peut montrer des élèves telles que Mlle Félix Miolan, Mlle Poinsot et sa charmante fille, sans parler de bien d'autres, n'a pas besoin d'éloges, et se passe fort bien de recommandation.

*** Plusieurs journaux ont annoncé par erreur que la distribution des prix au Conservatoire de musique et de déclamation se ferait aujourd'hui. Il est probable que cette solennité aura lieu dimanche prochain, 5 décembre.

*** Berlioz est de retour à Paris après une excursion des plus brillantes, sur laquelle on trouvera plus loin quelques détails. (Voyez Chronique étrangère : *Weimar*.)

*** Vivier est revenu depuis le commencement de la semaine. Il a fait route avec M. le comte Bacciochi et le nouvel ambassadeur ottoman, Wely-Pacha.

*** Ernst est toujours à Lyon. Ce qui prouverait ses succès dans cette ville, s'il y avait besoin de preuves à cet égard, c'est qu'après avoir déjà donné deux soirées dans la grande salle des Concerts, après avoir joué dans une soirée de quatuors, chez Georges Hainl, le célèbre violoniste est encore retenu pour deux ou trois concerts au grand théâtre.

*** Le ténor de Lagrave chantait dernièrement le rôle d'Edgard, de *Lucie*, sur le théâtre d'Abbeville, avec un succès complet.

*** Chelard, l'auteur de *Macbeth*, correspondant de l'Institut, actuellement maître de chapelle à la cour de Weimar, est à Paris en ce moment. Nous espérons qu'il ne quittera pas Paris sans nous faire entendre quelques-unes de ses œuvres nouvelles.

*** Un jeune violoniste, M. Giraud, est venu jouer sur le théâtre de Marseille, entre deux actes du *Postillon de Longjumeau*, deux fantaisies de Vieuxtemps, de manière à ne laisser aucun doute sur ses qualités de virtuose.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Weimar*, 23 novembre. Notre cour, qui continue avec une si admirable persévérance les nobles et grandes traditions qui l'ont illustrée, vient de donner ces jours-ci plusieurs fêtes musicales à l'occasion de la représentation de l'opéra de Berlioz, *Benvenuto Cellini*. Le succès en a été aussi grand que Berlioz lui-même ait pu jamais le désirer. *Benvenuto*, monté par les soins de son ami Liszt avec un goût et une intelligence qu'on ne saurait trop louer et qui prouvent un amour passionné de l'art, a été joué deux fois sur le théâtre de la cour au milieu des applaudissements les plus enthousiastes. Les deux fois, la salle était comble, car il était venu une multitude de spectateurs de toutes les villes environnantes, d'Iéna, de Brunswick, de Hanovre, de Leipsick, etc. Le triomphe de Berlioz a été complet. A la première représentation, il a été rappelé après le troisième acte avec tant d'instance que l'intendant du théâtre est venu le prier de paraître pour en finir avec l'opiniâtreté du public. La seconde représentation, dirigée comme la première par Liszt en sa qualité de maître de chapelle, n'a pas été moins brillante et moins chaleureuse. Samedi, nous avons eu, sous la direction de Berlioz en personne, un concert qui a confirmé l'éclatant succès de *Benvenuto Cellini*. Le programme se composait de sa symphonie de *Roméo et Juliette* complète et des deux premiers actes de son *Faust*. C'était beaucoup peut-être pour un concert ordinaire; mais, en dépit de l'heure avancée, on a fait cependant répéter un très-grand nombre de morceaux. Berlioz devra conserver le plus vif souvenir de cette soirée, où tous les témoignages imaginables d'admiration et de sympathie lui ont été prodigués. L'Académie de chant de Weimar avait, pour la première fois, consenti à se joindre aux artistes du théâtre pour exécuter les chœurs. La plupart des dames amateurs douées de belles voix et de quelque savoir en musique s'y trouvaient, et l'exécution, témoignage du soin avec lequel elles avaient assisté à de longues répétitions, a dû satisfaire l'auteur. A la fin du concert, le grand-duc et la grande-duchesse l'ont fait appeler dans leur loge, et après l'avoir complimenté de la manière la plus gracieuse, le grand-duc lui a fait remettre son ordre du Faucon-Blanc. Le lendemain, il a dîné à la cour; le ministre de France, M. de Talleyrand, assistait à ce dîner, et il a remercié le grand-duc de la bonté avec laquelle il avait accueilli son illustre compatriote. Enfin, hier lundi, les artistes du théâtre, ainsi qu'un grand nombre d'amateurs et d'étrangers, se sont réunis pour donner à la maison de ville même, au *Stadt-Haus*, un grand dîner à Berlioz. Le banquet a été splendide et suivi d'un bal. Plusieurs toasts ont été portés en allemand et en français. Au dernier, les artistes de la chapelle ducale ont offert au héros de la fête un bâton de chef d'orchestre en argent, et à trois heures du matin, au moment de monter en wagon pour retourner à Paris, Berlioz les a retrouvés à l'embarcadère, où ils étaient réunis pour le saluer encore de leurs sympathiques hourras.

*** *Hambourg*. — *Giralda*, l'opéra d'Adolphe Adam, a été représenté avec le plus grand succès au théâtre de la ville : la salle était comble. Les principaux acteurs ont été rappelés après le second acte et à la fin de la pièce.

*** *Hanovre*. — Le maître de concert, Hellmesberger, est mort ici le 12 novembre ; cet artiste, d'un si bel avenir, n'avait point encore atteint sa vingt-troisième année.

*** *Brunswick*. — On a mis à l'étude, à notre théâtre, un opéra nouveau dont l'auteur est une dame. *Othon l'archer*, tel est le titre de la partition que l'on doit au talent de Mme Elisa Schmezer.

*** *Presbourg*. — La Société de musique a célébré pour la 20e fois la fête de sainte Cécile, à la cathédrale, où l'on a entendu cette année une messe de M. de Righini. Cette Société a exécuté, depuis sa fondation, 1,448 messes ; elle a donné en outre 171 concerts.

*** *Brême*. — *Guido et Ginèvra*, d'Halévy, a été donné ici pour la première fois, avec Mme Mittermayer et M. Weiss ; le succès a été des plus brillants.

*** *Vienne*. — M. le comte F. Pallfy, l'un des plus généreux protecteurs des arts et des artistes, vient de mourir à Vienne.

— *Cours de chant et de solfége*. Mlle Rémond, élève de M. Panseron, ouvrira chez elle, rue des Noyers, 65 (ancienne rue du Foin-Saint-Jacques), un cours de chant et de solfége destiné aux jeunes personnes. Ce cours commencera le mardi 7 décembre 1852, de 2 à 4 heures, et continuera le mardi et le vendredi de chaque semaine, à la même heure. Pour les conditions, Mlle Rémond recevra tous les mercredis, de 2 à 5 heures.

— *En trois mois*, M. Dorval Valentino, l'un de nos plus habiles professeurs de chant, fait surmonter à la fois les difficultés de la lecture musicale et de la mesure; celles de la pose des sons, de la vocalise, de la prononciation, de l'expression et de la diction intelligente du récitatif. Cet ingénieux démonstrateur, auteur d'un traité approuvé par le Conservatoire : *l'Art de la prononciation appliquée au chant*, continue ses cours rue Saint-Lazare, 6.

— On demande, pour un magasin d'instruments de musique à Paris, une jeune dame sachant bien toucher du piano et connaissant un peu sa tenue des livres Répondre *franco* poste restante à Paris, à Mme L. B. C.

— Pour faire place aux instruments de nouvelle fabrication, la maison Pape désire se défaire d'un certain nombre de pianos d'occasion de toute espèce ; ils seront vendus à très-bas prix, et ceux de la fabrique remis à neuf et garantis. 16, rue de Valois, Palais-Royal.

MM. BERNHARDT FILS et Cie,

FACTEURS DE PIANOS,

Faubourg Poissonnière, n° 80 ; ci-devant rue de Buffault.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

EN VENTE CHEZ A. GRUS, BOULEVART BONNE-NOUVELLE, 31.
Et chez l'auteur, place Dauphine, 9.

Explication des accords ou Abrégé des premiers principes de l'harmonie. — Prix net : 1 fr. 25 c.; par P.-F. MONCOUTEAU, organiste de Saint-Germain-des-Prés.

DU MÊME AUTEUR :

Traité d'harmonie contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant. — Prix marqué : 20 fr.
Manuel de transposition musicale. Prix net : 2 fr. 50.
Exercices harmoniques et mélodiques, d'après un plan nouveau, qui permet d'acquérir plus promptement l'habitude d'employer les accords avec goût. — Prix marqué : 12 fr.
RECUEIL DE LEÇONS D'HARMONIE. — Prix marqué : 7 fr. 50.

CHEZ BRANDUS ET Ce, ÉDITEURS, 103, RUE RICHELIEU,

Nouvelle édition de la collection des

QUATUORS ET QUINTETTES

DE

GEORGES ONSLOW.

La collection des Quatuors contient 36 quatuors, et la collection des Quintettes contient 34 quintettes.

Ces deux collections ont été entièrement retouchées et réimprimées sur beau papier vélin.

PRIX DE CHAQUE COLLECTION, NET, 150 FR.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | No 49. | 5 Décembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouvernement.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE. Chez M. Ed. de la Flechère, 113, rue du Terraillet.
Bruxelles. Dérie Tomson, 15, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Schanfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti et chez Canongia.

Prix de l'abonnement :

Paris, un an. . . . . 21 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Création d'un musée musical, par **Edouard Fétis**. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Correspondance, Saint-Pétersbourg, l'Opéra-Italien; affaire Galitzin-Schindler, un manuscrit de Beethoven, par **B. Damcke**. — Collections curieuses de musique ancienne. — Société Sainte-Cécile. — Nouvelles et annonces.

DE LA CRÉATION D'UN MUSÉE MUSICAL.

Il existe des musées de toute espèce, des musées d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines, des musées d'architecture, de statuaire et de peinture, des musées d'armures, des musées céramiques, des musées de meubles et d'objets usuels du moyen âge, des musées d'histoire naturelle, des musées maritimes, des musées de machines, des musées de tapisseries, des musées de costumes et de voitures, des musées littéraires et iconographiques. Aucun établissement de ce genre n'a été, jusqu'à ce jour, consacré à la musique. C'est une lacune, on peut le dire sans faire de ce mot un nouvel abus, c'est une lacune que la France devrait tenir à honneur de combler.

Veut-on savoir comment bâtissaient nos pères, comment ils guerroyaient, comment ils se vêtissaient, comment ils organisaient la vie matérielle dans l'intérieur de leur ménage, quelles ont été leurs conquêtes successives dans le domaine des arts mécaniques, on peut recourir aux collections des Petits-Augustins, du Louvre, de la rue Saint-Thomas-d'Aquin, de l'hôtel Cluny et de la rue Saint-Martin. Mais si l'on a envie de connaître les instruments de musique qui servaient à leur récréation intellectuelle, il faut se contenter des descriptions contenues dans des traités rares et indéchiffrables pour le plus grand nombre. Quelques érudits ont seuls les moyens de satisfaire sur ce point leur curiosité. Or, la musique est, de tous les arts, celui qui est le moins fait pour demeurer le privilége des érudits.

Il serait digne du pays où la musique a pris son plus grand développement, il serait digne de la France de fonder un musée musical. Quels devraient être les éléments d'une pareille collection? C'est ce que nous allons essayer d'établir, en esquissant un plan d'organisation que les avis des hommes spéciaux feront modifier et compléter au besoin.

Le musée en question comprendrait les modèles de tous les instruments de musique en usage depuis les siècles les plus reculés jusqu'à nos jours. Les gens qui voient des difficultés à tout vont nous arrêter en objectant que les monuments manqueront pour les temps primitifs, et que cette partie de notre collection brillera surtout par ses lacunes. Nous commencerons donc par déclarer que nous n'admettons pas de lacunes. Assurément, on chercherait longtemps si l'on voulait trouver les trompettes que fit construire Moïse d'après l'ordre de Dieu, ou bien la harpe dont se servit David pour calmer les fureurs de Saül; mais à défaut des originaux, on peut avoir des copies. Nous voudrions donc qu'en l'absence des instruments engloutis dans le grand naufrage des siècles, il en fût exécuté des modèles aussi exacts que possible, soit d'après les descriptions qu'en ont laissées les auteurs, quand on en sera réduit à leur seul témoignage, comme pour les temps héroïques et bibliques; soit d'après les vestiges qu'on en trouve dans les fragments de la peinture et de la statuaire des Egyptiens, des Grecs et des Romains.

Les archéologues, qui n'ont d'estime que pour les objets marqués d'un cachet de vétusté parfaitement authentique, souriront de pitié à à l'idée de ces antiquités de fraîche date. Nous les laisserons faire et nous poursuivrons notre projet, sauf à nous passer de leur approbation. Nous aussi nous aimons, nous vénérons les reliques des temps anciens; mais quand ces reliques nous manquent, nous consentons à ce qu'on en fabrique de modernes. Il ne s'agit que des reliques de l'art, nous nous empressons de le déclarer, afin qu'on ne crie pas au sacrilége. Quand on fait des copies de tableaux des anciens maîtres; quand on restaure les édifices gothiques dans leur style primitif; quand on imite les formes du moyen âge et de la renaissance dans l'ébénisterie, l'orfévrerie et la céramique, fait-on autre chose que ce que nous conseillons?

Supposant notre point de départ admis, voyons ses conséquences. Pénétrons dans l'intérieur de ce musée musical, qu'on nous permettra de considérer comme formé.

La première salle renferme les instruments dont il est fait mention dans la Bible : le *Kinnor*, le *Nebel*, le *Sabbeka*, la *Kitarah*, le *Minnim*, le *Psanterim*, etc., instruments à vent et à cordes, en bois et en métal. En étudiant avec soin les textes sacrés et les dissertations des commentateurs, on peut retrouver le principe de leur construction et faire des modèles ayant une grande probabilité d'exactitude (1).

On demandera peut-être à quoi servira de donner la représentation matérielle des instruments cités dans la Bible. Cela servira à faire concevoir à ceux qui n'en ont pas la moindre idée le genre de musique dont le peuple de Dieu pouvait se procurer la récréation. On soupçonne bien que les dilettantes des premiers siècles ne connaissaient ni le piano, ni le violon, ni le hautbois, ni la clarinette; mais on ignore très-généralement quels étaient les éléments des orchestres du temps. Voilà ce que la vue des objets réunis dans la première salle de notre musée musical apprendra aux ignorants, lesquels sont à peu près tout le monde pour ce qui concerne cette matière.

De la salle des époques bibliques, on passe dans celle des instruments de la Grèce et de Rome. On ne sera plus réduit ici aux conjectures, aux interprétations des écrivains pour recomposer des familles éteintes, ainsi que faisait l'illustre Cuvier, lorsqu'à l'aide d'un fragment d'os fossile il créait en quelque sorte pour la seconde fois des

(1) Dans l'ouvrage de M. Munk sur la Palestine, on trouve à ce sujet des renseignements très-précis et très-curieux.

êtres disparus de la surface du globe. On a pour se guider des monuments d'une authenticité inattaquable. Tous les instruments des Grecs existent dans leurs sculptures et dans les peintures de leurs vases. Quelques-uns de ceux des Romains ont été retrouvés dans des fouilles, et existent en nature au musée de Naples. Les autres se voient dans les peintures de Pompeïa et d'Herculanum, aux mains des statues dans les galeries ainsi que dans les bas-reliefs des temples. Rien de plus facile que de refaire tout le système instrumental des anciens au moyen de ces éléments.

Aux salles de l'antiquité succèdent celles du moyen âge. Pour les temps les plus reculés de cette curieuse époque, on devra se contenter des indications fournies par d'obscurs chroniqueurs. Du reste, il est d'abord apporté peu de changements à l'espèce et à la forme des instruments antiques. Si nos barbares ancêtres ont eu quelque apparence de civilisation, ce n'est guère que celle qu'ils ont empruntée aux Romains. Les druides eurent cependant une musique, des instruments. Ils ne devront pas être oubliés. Plus tard, les fabliaux des trouvères nous désignent et nous décrivent les instruments dont se servaient les artistes qu'on appelait ménétriers. D'ailleurs, ces instruments, nous les voyons figurer dans les miniatures des manuscrits, dans les tableaux des vieux maîtres et dans les sculptures des cathédrales. Nous atteignons le siècle de la renaissance. Là nous n'avons plus besoin d'interroger les textes des écrivains et les monuments des arts du dessin. On peut retrouver en nature la plupart des instruments. Ils existent dans des cabinets d'amateurs ou chez des fripiers. Il ne s'agit que de les rechercher et d'en faire l'acquisition pour le compte de l'État.

Au sein de ce musée général, on pourrait former des collections spéciales. On aurait, par exemple, toute l'histoire des perfectionnements du piano, depuis la maigre épinette jusqu'aux puissants instruments de M. Erard. Le violon, la harpe, la flûte, la clarinette, offriraient des séries semblables. Pour les instruments à vent, on arriverait jusqu'aux saxophones.

Nous venons de dire ce que devrait être dans son ensemble toute la partie de notre musée qui présenterait le développement de la musique instrumentale à travers la suite des siècles. Il resterait des subdivisions intéressantes. Ce seraient celles où l'on réunirait les instruments nationaux des peuples qui ont une civilisation différente de la nôtre. Grâce à l'intervention des agents diplomatiques entretenus par le gouvernement français dans toutes les parties du monde, on arriverait en peu d'années, et sans dépenses excessives, à former une collection très-curieuse. En Europe, certaines provinces de l'Espagne et de l'Italie, l'Allemagne, la Hongrie, la Bohême, la Suède, le Danemark, la Russie et d'autres pays encore, fourniraient de nombreux éléments à cette division particulière des monuments l'art.

Pour l'Afrique, n'aurait-on point aisément, par l'intermédiaire des représentants de l'autorité française en Algérie, les instruments des Arabes? Les relations du gouvernement avec le vice-roi d'Egypte donneraient toutes facilités pour enrichir le musée des instruments de musique actuellement en usage dans l'antique patrie des Sésostris, et qui, très-vraisemblablement, n'ont guère subi de modification depuis plusieurs siècles. L'Afrique centrale serait, autant que possible, mise à contribution pour compléter cette série.

Les instruments chinois formeraient une des subdivisions les plus nombreuses et les plus intéressantes. Tout ce qui peut servir à faire connaître les mœurs des habitants du céleste empire pique la curiosité des Européens. Il a été publié de nombreux écrits sur leur musique. L'examen de leurs instruments compléterait les notions théoriques que les historiens nous ont données des formes essentiellement originales d'un art avec lequel celui qui charme notre oreille a peu de rapport. Sans être aussi directes ni aussi fréquentes que celles qu'on entretient avec d'autres États, les relations établies avec l'empereur de la Chine, depuis la dernière ambassade, nous autorisent à penser qu'on n'éprouverait pas d'obstacle à se procurer des spécimen de chacun des instruments qui font les délices des dilettantes de Peking.

La Perse a également des instruments de musique d'une nature particulière. Le souverain de cet empire est dans les meilleurs termes avec le chef de la nation française; il lui envoie des chevaux; pourquoi ne lui enverrait-il pas des instruments, s'il lui était adressé une demande à cet égard ?

Les populations de l'Inde soumises au pouvoir de l'Angleterre ont conservé leur musique nationale. Il n'est pas douteux que, par l'entremise du gouverneur de la compagnie, on ne pût se procurer la collection de leurs instruments. La Turquie paierait aussi son tribut au nouveau musée. Le sultan, qui emprunte à l'Europe les produits de sa civilisation, ses usages, ses modes et ses arts, qui s'habille à la française, et se fait donner des représentations d'opéra italien, ne refuserait assurément pas d'envoyer à Paris les instruments d'antique origine qui n'existent peut-être plus à Constantinople, où ils ont été remplacés par le piano, le violon, la flûte, etc., mais qui ont été conservés très-certainement par ceux de ses sujets que n'a point atteints la contagion des idées européennes.

L'Amérique du Nord, l'Amérique du Sud, les îles, seraient également mises à contribution et fourniraient des échantillons bien curieux au musée musical dont nous avons la témérité de proposer la formation. « Eh! quoi, vont s'écrier les dilettantes, des instruments barbares! Qu'avons-nous besoin de connaître la musique des sauvages? N'est-ce pas assez de toutes les machines de bois et de cuivre dont les compositeurs font usage et abus? » Nous ne proposons pas d'employer ces instruments à donner des concerts; nos oreilles ne s'accommoderaient pas plus que celles des dilettantes du régal d'une symphonie turque ou arabe. Mais la musique n'est pas seulement un art de sensations; elle offre à l'antiquaire, au philosophe, à l'historien, des sujets d'étude, de méditation et de comparaisons que favoriserait singulièrement d'adoption de notre idée.

Comme toute proposition nouvelle, celle dont il s'agit ici rencontrera de l'opposition, nous le savons d'avance. On commencera par contester l'utilité de notre musée. Cette utilité se démontre pourtant d'elle-même au point de vue de l'archéologie artistique et de l'observation des mœurs. Le musicien y trouvera l'explication de certains problèmes demeurés obscurs par la faute des écrivains auxquels ont souvent manqué les connaissances techniques nécessaires pour en donner la solution; ceux qui s'attachent à suivre le développement moral des peuples dans sa marche parallèle avec le progrès de la civilisation, analyseront avec fruit les éléments divers dont il sera composé; les peintres et les statuaires s'en serviront pour arriver à une plus grande exactitude dans le rendu de certains détails de leurs compositions, de même qu'ils font des musées d'armes anciennes, de meubles du moyen âge et de curiosités archéologiques de tout genre; enfin, le vulgaire y satisfera sa curiosité comme lorsqu'il visite les autres dépôts publics consacrés aux sciences et aux arts.

Quant aux difficultés d'exécution, il s'en faut de beaucoup qu'elles soient aussi graves qu'on le supposera d'abord. A ceux qui s'élèveraient sans réflexion contre la pensée de reconstruire les instruments dont les originaux n'existent plus, et qui trouveraient mauvais qu'on vît figurer dans un musée public des antiquités apocryphes, nous leur rappellerons que la collection des machines au Conservatoire des arts et métiers et le musée de la Marine au Louvre ne renferment guère que des copies réduites d'objets qu'on n'a eu que ce seul moyen d'y faire figurer, afin de présenter l'histoire matérialisée, si nous pouvons nous exprimer ainsi, de certaines branches spéciales des sciences.

Il est inutile d'ajouter que dans ce qui précède nous n'avons pas prétendu tracer un plan d'organisation du nouvel établissement dont nous voudrions voir s'enrichir la ville de Paris, où abondent déjà tant de précieuses collections de tout genre, et que notre seul but a été de faire apprécier l'importance qu'il pourrait acquérir. Si l'on en venait jamais à des mesures d'exécution, il resterait à donner un corps à ce fantôme de projet.

EDOUARD FÉTIS.

AUDITIONS MUSICALES.

La Société académique des Enfants d'Apollon marche, dit-on, vers la cent dix-septième année de son existence; la Société philotechnique est âgée de cinquante-sept ans, et la Société philharmonique de Paris en compte vingt-sept depuis sa fondation. La première de ces associations, qui peut citer parmi ses membres les noms illustres de J.-J. Rousseau, de Grétry, de Lacépède, de Lesueur, de Spontini, de Rossini, etc., cultive tous les arts. Comme sa sœur, la Société philotechnique, d'abord exclusivement littéraire, a senti la nécessité de devenir musicale; elle a donc célébré son cinquante-septième anniversaire dimanche passé, dans la salle Herz. M. Berville, secrétaire perpétuel de ladite Société, a fait le rapport de ses travaux, puis il a célébré sa ville natale, le tout en prose lucide, élégante et facile, comme il en a toujours écrit et dit. Une dizaine de poëtes plus ou moins connus sont venus nous dire une douzaine de pièces de vers, parmi lesquelles nous avons surtout distingué une scène de comédie intitulée *Aspasie*, que devait jouer Mlle Rachel au Théâtre-Français. Ce fragment de poésie colorée et parfumée d'atticisme et d'archaïsme, a été lu, dit avec cette netteté d'articulation, cette pureté de diction, qui distingue l'auteur de ces vers, M. Samson. Après cette musique de bonne langue française, est venue celle des habiles instrumentistes et des chanteurs.

Un duo pour piano et violon sur les motifs de *la Favorite*, par Osborne et De Bériot, a été dit par M. Deloffre, ex-premier violon du théâtre de la reine d'Angleterre, et par Mme Deloffre, jeune pianiste au jeu net et brillant. Le même violoniste a joué avec M. Pilet, excellent violoncelliste aussi du théâtre de la reine Victoria, une fantaisie concertante pour violon et basse, dont on a justement et généralement applaudi la composition et l'exécution.

La grande scène de démence du *Charles VI*, de M. Halévy, a produit son effet accoutumé de terreur et de pitié en passant par la voix et la bonne déclamation lyrique de Wartel, qui a dit aussi des mélodies de Weber et de Reber.

Mlle Talmont a gentiment vocalisé les deux airs de l'*Ambassadrice* et du *Toréador*, de MM. Auber et Adam. MM. Boulu et Hausser se sont distingués également, le premier par un fort joli solo de hautbois, et le second en exécutant fort bien une fantaisie de basson avec des variations brillantes sur cet instrument, qui est presque une voix humaine exercée à chanter l'élégie quand on le joue aussi bien que M. Hausser.

— La Société philharmonique de Paris a été fondée, il y a vingt-sept ans, ainsi que nous l'avons dit, pour le plaisir et le goût musical de la moyenne propriété commerciale de Paris. Des négociants de cette ville et leur famille composent l'orchestre et la plus grande partie du public de ces exhibitions de musique bourgeoise, auxquelles participent de jeunes artistes de talent, plus ou moins ornés de premiers, seconds prix et accessits conquis dans les luttes artistisques du Conservatoire de musique. Ils viennent tâter le terrain mouvant de l'estrade de la publicité musicale, comme chanteurs ou instrumentistes. Des artistes d'un mérite reconnu, constaté, ne dédaignent point d'y venir aussi conquérir de nouveaux suffrages. Mlle Arthémise Duval, qui a été quelque temps pensionnaire du théâtre de l'Opéra-Comique, où elle a tenu un rang distingué, s'est fait entendre dans le concert donné le 28 novembre par la Société philharmonique dans la salle Sainte-Cécile. Elle a dit l'air de *Lucie* et le *boléro* du *Carillonneur de Bruges* avec l'excellente méthode et la brillante facilité de vocalisation dont elle n'a rien perdu en allant les faire applaudir aux États-Unis. Une autre cantatrice, Mlle Molidoff, n'a pas chanté d'une manière moins brillante un air guerrier, *di bravura*, du *Roméo et Juliette* de Bellini, et celui de *Betly* de Donizetti. Aux nombreux succès de concert départemental qu'elle vient d'obtenir, et que tous les journaux de la Normandie ont récemment constatés, Mlle Molidoff croit et peut espérer joindre ceux des concerts de Paris.

M. Ferdinand Michel est un chanteur possédant une assez bonne voix de ténor; il a chanté une romance de Donizetti et d'autres romances encore de sa composition. La chose rare dans l'art du chant, c'est d'avoir confiance en soi et d'en inspirer à ses auditeurs. M. Michel a besoin d'acquérir cet aplomb et un peu de distinction dans l'émission de la voix; comme M. Champenois, assez bon violoniste, et qui a joué un air varié qu'on a fort applaudi, doit songer à polir, finir son jeu, et surtout à ne point accorder son instrument à chaque instant dans le courant du morceau qu'il exécute. C'est un travers qu'il importe de signaler à la plupart de nos solistes, assez coutumiers du fait.

Les ouvertures de nos opéras français ou étrangers, qui commencent, on dit, la pièce de bœuf du festin musical que sert la Société philharmonique à son public, sont exécutées avec assez d'ensemble, de nuances et de chaleur par ces sociétaires; ils font de la musique pour leur plaisir et celui de leur bienveillant auditoire, bien dirigés, d'ailleurs, par leur chef d'orchestre, M. Aimé Roussette, qui s'efforce et travaille souvent avec bonheur à faire oublier cet axiome impertinent: Dieu nous préserve d'un dîner sans façon et d'un concert d'amateurs!

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Saint-Pétersbourg, 1er novembre 1852.

L'Opéra-Italien. — Affaire Galitzin-Schindler. — Un manuscrit de Beethoven.

L'hiver nous est arrivé, cette année, plus tôt et avec plus de rigueur que d'habitude. Au milieu de ce mois déjà la Néva était fermée par les glaces et les traîneaux parcouraient rapidement les rues de la ville. L'hiver du Nord, avec ses courtes journées sans soleil, serait bien triste si la musique, ce soleil vivifiant de l'âme, n'était pas là pour combattre son influence accablante. Aussi l'arrivée des artistes est-elle toujours saluée, à Saint-Pétersbourg, comme celle des hirondelles, messagères du printemps. Les Italiens, ces oiseaux de passage d'un nouveau genre, qui, au lieu de chercher la zone torride comme leurs confrères ailés, dirigent leur vol vers le septentrion, nous arrivent ordinairement les premiers. Cette année, comme s'ils avaient pressenti que l'ennemi qu'ils ont à combattre, l'hiver, devait être si prompt, ils se sont hâtés aussi, et l'Opéra-Italien a pu rouvrir ses portes le 1er octobre.

Tirer dès à présent l'horoscope de la saison théâtrale qui vient de commencer serait par trop téméraire: aussi me bornerai-je à constater simplement la constellation des astres qui brillent à notre horizon musical. D'abord j'ai à signaler une double éclipse : nous ne possédons ni une véritable *prima donna assoluta*, ni une basse profonde, ce qui fait dire aux mauvais plaisants que notre opéra n'a ni tête ni pieds. L'absence de la Grisi, qui, quoique engagée pour cette saison, a été empêchée de remplir son engagement, est un désagrément fort grave pour un public aussi gâté que le nôtre. Il est vrai que nous ne manquons pas de premières chanteuses; nous en avons trois : Mlle Marray, Mme Medori et Mlle Spezia; mais à elles trois elles ne peuvent nous dédommager de la seule Grisi, que nous n'avons pas. Mlle Marray est une charmante et gracieuse cantatrice de beaucoup de talent, qui, sans doute, a un fort bel avenir devant elle. Elle possède une voix agréable, pure et très-flexible; sa méthode est excellente, et sa diction expressive et gracieuse; mais le peu de volume de sa voix lui interdit les rôles de grand genre, du moins tant qu'elle chantera dans des salles vastes, comme celle de notre Opéra, et accompagnée par un orchestre nombreux. C'est dans le genre léger et à fioritures que Mlle Marray est vraiment ravissante, et que, même à côté de rivales redoutables comme la Grisi et la Persiani, elle a su captiver la faveur du public pendant les deux saisons précédentes. Mme Medori possède une voix d'un volume, d'une fraîcheur et d'une sonorité très-remarquables; elle a du feu, de la passion, peut-être même un véritable talent dramatique. Il est à

regretter que l'art ait fait si peu pour développer ces admirables qualités ; il est évident que, ni comme cantatrice ni comme actrice, Mme Medori n'a fait des études sérieuses. Qu'elle les fasse, et une carrière brillante l'attend! Mais qu'elle les fasse bientôt ; car il est à craindre que sa voix, quelque forte et puissante qu'elle soit, ne résiste pas longtemps à sa manière actuelle de chanter. Mme Medori, qui demain chantera *la Norma*, aspire évidemment à remplacer la Grisi ; nous verrons jusqu'à quel point elle y parviendra. Mme Spezia, notre troisième *prima donna*, a débuté dans le rôle de Desdemone. C'était une tentative hardie que d'évoquer ainsi le souvenir de la Grisi ; notre débutante a dû s'en repentir. Mlle Demeric, contr'alto, qui depuis longtemps déjà appartient à notre Opéra, a été reçue avec une froideur inaccoutumée dans *Maria di Rohan* et dans la *Cenerentola*.

Voyons maintenant les hommes ! — Mario, quoique engagé, n'est pas encore arrivé. Son absence, en nous privant de quelques opéras dans lesquels il daigne nous révéler sa belle et sympathique voix et son talent tendre et expressif, doit naturellement restreindre encore le cercle, déjà assez étroit, du répertoire italien. Heureusement qu'avec Tamberlick nous possédons un ténor admirable, surtout dans les grands rôles héroïques, ce qui nous aide beaucoup à prendre patience en attendant Mario. Tamberlick appartient au petit nombre d'artistes qui, à une organisation exceptionnelle, à un talent riche et développé, joignent un zèle ardent et infatigable qui les pousse toujours en avant sur la route du progrès. Aussi est-il le favori hautement proclamé du public. Dans *Otello* il a de nouveau obtenu un triomphe éclatant. L'*ut* dièse de poitrine, qu'il prend dans le duo avec Yago (vous voyez qu'il surpasse d'un demi-ton le célèbre Duprez !) a soulevé une véritable tempête d'enthousiasme. Un autre ténor, M. Stecchi-Bottardi, a débuté dans *Don Pasquale*. Son débit est élégant et expressif ; mais sa voix, quoique pure, est sèche, et sa fermeté musicale laisse beaucoup à désirer. En M. Debassini nous venons de faire une acquisition magnifique. Ce chanteur, dont la figure distinguée et la noble prestance captivent la bienveillance dès sa première apparition, possède une de ces belles voix de baryton que l'Italie seule paraît pouvoir produire. Par l'étendue remarquable de la région élevée, cette voix ressemble presque au ténor, duquel cependant elle se distingue par cette largeur mâle et sonore qui n'appartient qu'aux voix graves. Pour ma part, tout en admirant sincèrement une belle voix de ténor, j'avoue qu'une fraîche et sympathique voix de baryton, comme celle de Debassini, m'impressionne plus profondément, me donne des frissons magnétiques ; enfin, je ne crains pas de le dire, paraît à mes yeux l'idéal de la voix d'homme. A quelque degré qu'on partage cette appréciation, on n'en niera pas le fond ; car c'est surtout le baryton qui établit le caractère de notre musique dramatique en face des opéras de la première moitié du siècle passé, dont le caractère doucereux et antidramatique était parfaitement d'accord avec les *soprani* et les hautes-contre. On frémit en pensant aux milliers de germes de belles voix naturelles que ce siècle a eu la barbarie de sacrifier, afin de se procurer les voix factices de Farinelli, Caffarelli et Crescentini. Jusqu'à présent Debassini a chanté trois fois le *Carlos* dans *Ernani*. Si, comme acteur, il n'est pas à la hauteur de Ronconi, qui, l'année dernière, nous montrait ce grand personnage de Charles-Quint avec une vérité saisissante, presque historique, il s'est pourtant fort convenablement acquitté de son rôle. Du reste, le chanteur fait beaucoup pardonner à l'acteur, et Debassini n'a besoin d'un peu d'indulgence que vis-à-vis de ceux qui peuvent le comparer à Ronconi. Le succès de Debassini a été des plus complets.

Il ne me reste plus à parler que des deux géants, Ronconi et Lablache. Mais à quoi bon ? Est-ce que ces deux noms ont besoin de commentaires ? Est-ce que partout où l'on aime le chant italien, ils ne sont pas depuis longtemps les synonymes de génie, gloire, enthousiasme ; enfin de tout ce que le vocabulaire de l'admiration contient de plus expressif !... Je dirai donc seulement qu'en voyant ensemble ces deux artistes éminents, comme nous en avons eu l'occasion dans *Don Pasquale* et dans la *Cenerentola*, ils se complètent mutuellement si bien, qu'ils paraissent inséparables, et qu'on croirait qu'isolés ils doivent perdre de leur valeur. Leblache a chanté quatre fois le *Don Pasquale*, et autant de fois le *Don Magnifico* de la *Cenerentola*.

Quant à la basse profonde, je l'ai dit déjà, elle nous manque, l'admirable Formès, que nous possédions l'hiver dernier, n'ayant pas été réengagé. En ajoutant que Polonini et Tagliafico remplissent tant bien que mal cet emploi, j'ai épuisé tout ce que j'avais à dire de l'opéra. Cependant l'arrivée du compositeur Balfe a encore une certaine connexité avec le théâtre. On dit que M. Balfe va monter un de ses opéras ; on parle même de son engagement comme chef d'orchestre de l'Opéra-Italien.

En dehors du théâtre aussi une grande activité règne dans notre monde musical. Vous savez que nous avons à regretter la perte de Vieuxtemps. Les séances de quatuors, par l'institution desquelles ce grand artiste a exercé une influence si salutaire sur le goût du public, vont, cet hiver, être continuées par M. Wséwolod Maurer, artiste d'un grand mérite, et chef des premiers violons de l'orchestre de l'Opéra. La place que Vieuxtemps occupait dans l'orchestre est échue maintenant à M. Apollinaire de Kontski, lequel, cependant, ne reçoit pas d'appointements et se contente du titre honoraire de *violon solo de la cour impériale*. M. de Kontski aussi annonce des matinées musicales, *dans lesquelles* (je copie l'annonce) *on exécutera des trios, quatuors, quintettes et septuors classiques, et autres compositions de Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, ainsi que les pièces de l'école romantique de la composition de Bériot, Kontski et autres*. On voit que la diversité ne manquera pas à ces matinées.

Le pianiste Mortier de Fontaine ; la harpiste, Mme Parish-Alvars, née Leroy, ainsi que plusieurs autres artistes étrangers sont déjà arrivés et préparent des concerts ; un grand nombre d'autres sont annoncés. Tout porte à croire que notre hiver musical deviendra d'une richesse presque sans exemple.

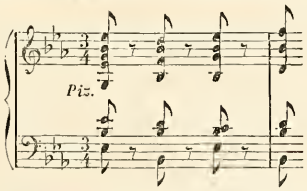
Il faut que je dise encore quelques mots sur la question brûlante qui, dans ce moment, préoccupe si vivement les esprits, la réclamation du prince Galitzin ; car vous pensez bien que, dans notre monde musical où chacun connaît le prince, cette affaire doi inspirer un intérêt tout particulier. Mon intention en touchant cette question n'est nullement de prévenir les éclaircissements que, sans doute, le prince va donner encore ; je ne vous dirai que ce qu'on pense ici de cette affaire, je vous donnerai un compte-rendu de l'opinion publique, — voilà tout !

D'abord, je dois vous dire qu'en Russie l'accusation de Schindler n'a jamais été prise au sérieux. Et, en effet, ne faut-il pas toute la prédilection que le vulgaire professe pour ce qui est incroyable et monstrueux, pour admettre un seul instant qu'un riche amateur, membre de la haute aristocratie, après avoir demandé et obtenu quelques nouveaux chefs-d'œuvre d'un artiste dont il est l'admirateur passionné, puisse refuser à ce même artiste la misérable somme de 150 ducats, prix convenu des œuvres qu'il vient de recevoir ! Cependant, l'accusation de Schindler existait, elle était même sur le point de se glisser tout doucement dans l'histoire ; le prince, à moins de laisser son nom à tout jamais couvert de honte, était donc obligé de réclamer ; ce qu'il a fait enfin. Schindler vient maintenant de publier une réponse ; mais on voit bien qu'au fond il n'avait rien à répondre. De là ces divagations fréquentes et ce flot de paroles inutiles qui ne font qu'embrouiller davantage la question. Le seul point important de cette réponse se trouve dans la déclaration de M. Holz, témoin cité par M. Schindler lui-même. M. Holz déclare positivement que *le premier des trois quatuors composés par Beethoven pour le prince Galitzin*, A ÉTÉ PAYÉ. Or, le fait une fois constaté que le prince a fait un paiement à Beethoven, la base de toute la discussion, l'assertion de Schindler : que « *jamais Beethoven n'a reçu un liard,* » est réfutée et entièrement détruite ! A la rigueur, on pourrait clore ici les débats. On voit que le pauvre Schindler, démenti ainsi par son propre témoin, n'avait qu'une connaissance très-imparfaite de cette affaire, ce qui ne l'empêchait pas de la raconter avec une emphase toute particulière et la certitude la

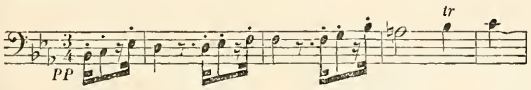
plus absolue. Quant au paiement des deux derniers quatuors, M. Holz dit que Beethoven ne l'a pas reçu, parce que s'il l'avait reçu, lui, M. Holz, aurait dû s'en apercevoir. Cette logique paraît faible et peu concluante. Tout aussi bien on pourrait dire : « Si M. Holz ne s'est » pas aperçu du paiement, c'est que sa surveillance a été mise en dé- » faut par Beethoven. » — Oh! pauvre maître! comme tu as dû souffrir, entouré comme tu l'étais d'*amis intimes* qui surveillaient ta correspondance, ta bourse, et jusqu'aux inspirations de ton génie! — Sous ce dernier rapport, le récit que Schindler fait du conciliabule tenu par les amis de Beethoven, afin de décider si le grand maître devait ou non composer les quatuors, est on ne peut plus significatif.

Tout le monde attend maintenant avec impatience les derniers éclaircissements du prince ; mais tout le monde aussi désire que des détails, probablement très-insignifiants, qui pourraient blesser le respect dû à la mémoire de Beethoven, puissent rester éloignés de cette affaire.

Pour rentrer dans la sphère pure de l'art, je vous communiquerai quelques observations qui, je le crois, trouveront ici une place convenable, vu qu'elles se rattachent précisément à l'un des quatuors dont les honoraires ont provoqué la discussion entre Schindler et le prince Galitzin. — Le manuscrit autographe du *scherzo* du premier de ces quatuors, œuvre 127, se trouve en possession de notre digne M. Louis Maurer, qui l'a reçu en cadeau de la Société des amis de la musique (*Gesellschaft der Musikfreunde*), à Vienne. (Soit dit en passant, le prince Galitzin n'a reçu de Beethoven qu'une copie des parties séparées, corrigée par l'auteur lui-même.) En examinant scrupuleusement le manuscrit précieux que M. Maurer a bien voulu me confier, j'ai eu le bonheur de découvrir dans l'écriture du grand maître quelques traces du travail de son génie. Tout d'abord, j'ai été frappé en reconnaissant que les quatre accords *pizzicato* par lequel débute ce *scherzo* :



ont été évidemment ajoutés plus tard, et que dans l'origine le morceau commençait par le solo du violoncelle composant le thème :

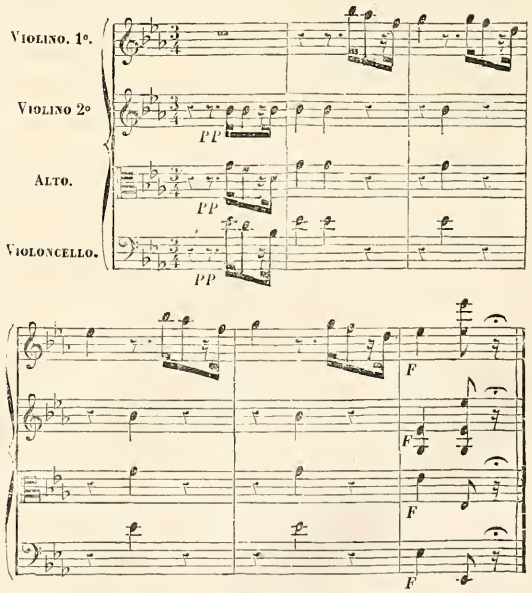


Tout le manuscrit est tracé très-largement; l'espace est donné avec une véritable profusion aux notes comme aux pauses; enfin, ce morceau, qui dans l'édition de Launer ne remplit que seize pages, en remplit trente et une, à douze portées chacune, dans le manuscrit. Les notes sont très-petites, mais elles se dessinent nettement. On voit que ce jour-là le maître avait une plume fine et bien taillée; on dirait même que tout le morceau a été écrit avec la même plume et d'une seule haleine, tant il y a de suite dans cette écriture. Tout a été écrit très-vite; la plume a à peine pressé le papier; mais nulle part on ne remarque une hésitation; pas une note, pas un bâton n'ont l'air tremblant; dans le manuscrit entier il n'y a que trois mesures, qui dès l'origine, avant même d'avoir été entièrement écrites dans les quatre parties, ont été rayées. La composition se trouvait entièrement achevée dans la tête de Beethoven lorsqu'il prit la plume pour la jeter sur le papier. Il était content de son œuvre, il était de bonne humeur. Plus tard sont venus les corrections, les ratures, les changements, le travail de la critique enfin. Là tout est changé ; nous trouvons des notes tantôt pâteuses, comme écrites avec une autre encre, tantôt incertaines, à demi effacées, des mesures supprimées, et d'autres péniblement intercalées. Les quatre accords qui forment le commencement ont été ajoutés d'une écriture mal assurée. Il s'agissait d'écrire deux mesures dans l'espace qui d'abord n'en contenait qu'une seule : aussi les chiffres indiquant la mesure sont-ils en partie cachés par les notes. Plusieurs notes, écrites sur des endroits raturés, sont mouillées. Si l'on pouvait douter encore que cette première mesure n'a pas fait partie de l'inspiration primitive de Beethoven, je ferais remarquer qu'elle ne se trouve qu'une seule fois, au commencement, et que dans tout le courant du scherzo on n'en rencontre plus la moindre trace. Or, ce n'était certes pas l'habitude de Beethoven de laisser tomber si entièrement un motif, quelque insignifiant qu'il fût; au contraire, plus un motif paraissait insignifiant à sa première apparition, plus il lui servait plus tard aux combinaisons les plus surprenantes.

Mais les quatre accords ajoutés à ce scherzo, et qui font le pendant de la mesure, ne contenant que les deux notes *la*, *ut dièse*, dont Beethoven fit précéder l'admirable adagio de la sonate œuvre 106, lorsqu'elle était presque déjà imprimée, ne forment pas seuls le résultat que l'étude du manuscrit m'a donné. Voici ce qui m'a paru encore remarquable :

Le *presto* en *mi bémol* mineur, qui, au milieu, vient former ce qu'autrefois on appelait le trio, était d'abord écrit à deux temps, dont les trois noires de chaque mesure étaient les triolets; ensuite le 2/4, encore très-visible, fut changé en 3/4, ce qui explique l'indication des triolets, qui, n'ayant pas été effacée au dessus des noires, s'est glissée dans l'impression. Au-dessus de ce *presto*, Beethoven a écrit de sa grosse et ronde écriture : *Jeder Takt hat in diesem Stücke nur den Niederschlag.* (Chaque mesure de ce morceau n'a qu'un seul accent fort.) Ces paroles étaient d'abord écrites au crayon, ensuite elles ont été reprises à la plume.

Un changement extrêmement intéressant se trouve encore tout à la fin du morceau. La fin, telle qu'elle était d'abord, est encore très-lisible, malgré les quelques arabesques capricieuses dont elle est couverte. Au lieu des vingt-six dernières mesures que nous possédons à présent, voici ce qu'il y avait d'abord :



Qu'on compare maintenant cette fin, gracieuse et légère, mais peu remarquable, avec celle qui lui fut substituée plus tard, et qui se trouve annexée au manuscrit sur une feuille à part! (Voyez la partition de l'édition Launer, p. 69.) Autant la première était simple et innocente, autant l'autre est riche et fantasque. Le changement mystérieux du majeur en mineur, la réapparition inattendue du *presto*, qui pourtant bientôt est subitement interrompu par un silence, puis la phrase qui avait

servi à la première fin, mais avec un changement rhythmique très-curieux, et avec un *crescendo* conduisant au *forte* final!... En vérité, c'est chose admirable de voir comment le maître, en se ravisant, sait tout à coup nous ouvrir une nouvelle échappée de vue, qu'il éclaire un instant du feu de son génie, puis referme doucement par cette terminaison gracieuse, qui nous laisse entièrement sous l'impression magique, qu'en partant il nous a encore donnée!

Il est infiniment à regretter que si rarement les manuscrits des grands maîtres, éparpillés par tout l'univers, soient accessibles aux jeunes artistes; car il n'y a pas d'études plus curieuses et plus salutaires que celles de ces manuscrits. En voyant la critique sévère que les grands maîtres exerçaient vis-à-vis d'eux-mêmes, en découvrant les traces des soins infinis par lesquels ils tâchaient de donner la perfection à leurs œuvres, on comprend que l'inspiration seule ne suffit pas pour créer une œuvre durable et classique, et que c'est même pendant ce travail d'épurations et de corrections, tant dédaigné par la plupart des compositeurs modernes, que les plus belles inspirations arrivent quelquefois. A ce propos je me rappelle encore que l'heureux possesseur d'un si grand nombre de manuscrits autographes de Mozart, le célèbre théoricien Jean André, à Offenbach, en me montrant le manuscrit original du *Don Giovanni*, me fit remarquer qu'au deuxième final, dans la scène de la statue, le fameux passage des gammes, montant en *crescendo* jusqu'à l'octave, puis redescendant, est évidemment ajouté après coup. D'abord le premier violon n'avait eu qu'un simple *tremolo*, comme le second violon et l'alto; plus tard ce *tremolo* a été effacé, et les gammes ont été ajoutées. Mais comme le *tremolo*, indiqué par une ou deux notes seulement, occupait beaucoup moins de place que les gammes, celles-ci sont extrêmement serrées, dépassent même l'espace des mesures, et forcent les barres à des courbes terribles.

Qu'on se figure maintenant cet endroit accompagné d'un simple *tremolo*, comme il l'était dans l'origine, et on conviendra que la première inspiration est loin de tout épuiser, et que le travail postérieur ramène quelquefois des idées sublimes qui avaient échappé à l'inspiration.

En copiant ces notes, j'acquiers une nouvelle preuve que les quatre accords du commencement ont été ajoutés plus tard. Une double croche et une noire manquent à la mesure finale, mais celle-ci trouve son complément dans la première mesure telle qu'elle était dans l'origine. Maintenant que la première mesure est complète, la dernière aussi a été complétée par des pauses.

B. DAMCKE.

COLLECTIONS CURIEUSES DE MUSIQUE ANCIENNE

A LA VENTE DES LIVRES PROVENANT DES BIBLIOTHÈQUES DU FEU ROI LOUIS-PHILIPPE.

Il est du devoir de la *Gazette musicale* de ne pas laisser ignorer à ses lecteurs qu'une vente aura lieu très-prochainement, où doivent être mises aux enchères des œuvres musicales dignes au plus haut point de l'intérêt des collectionneurs. Cette vente est celle des livres du feu roi Louis-Philippe, qui doit commencer le 6 décembre courant et se prolonger jusqu'à la fin du même mois.

Nous ne parlerons pas de quelques parties des livres de chansons du vieux maître Lassus, attendu qu'elles ne sont ni complètes ni rares. C'est à Munich et à Berlin qu'on trouve, dans toute leur splendeur, ces vénérables monuments de l'art du XVIe siècle. Ce qu'il y a de plus précieux à la vente dont nous avons l'inventaire sous les yeux, ce sont les recueils d'opéras et de motets des compositeurs français du temps de Louis XIV et de Louis XV.

Notons d'abord une collection de partitions de tragédies lyriques et d'opéras, formant 206 volumes in-4°, reliés aux armes du comte de Toulouse. Là se trouvent les œuvres de Lully, de Colasse, de Desmarets, de Campra, de Marais, de Destouches, de Bertin, de Bourgeois, de Mouret, de Gervais, de Villeneuve, de Lacoste, etc. Cette collection, formée par le comte de Toulouse, est en partie manuscrite et en partie imprimée. Chaque volume manuscrit a un titre imprimé, au bas duquel on lit : « *Copiez par ordre exprès de S. A. Mgr le comte de Toulouse, par Philidor l'aîné, garde de sa bibliothèque de musique, l'an* 1703. » On sait qu'à la cour de Rambouillet, tenue par la comtesse de Toulouse, se réunissait la plus haute société de France à l'époque de la minorité de Louis XV. C'est sans doute pour servir aux fêtes qui s'y donnaient, que le comte de Toulouse avait chargé le garde de sa bibliothèque musicale de former la belle collection dont la mise en vente excitera sans doute la curiosité des amateurs.

Une autre collection également précieuse est celle des opéras de Lully, manuscrits et imprimés, complète, sauf *Acis et Galathée* et *la Grotte de Versailles*. Vient ensuite le recueil des « Symphonies, des » opéras et des vieux ballets de Lully, copié par ordre du comte de Tou- » louse et relié à ses armes. » Nous citerons encore un Recueil d'opéras de divers compositeurs, manuscrits et imprimés, en vingt volumes in-folio; un recueil de ballets et les partitions détachées de plusieurs compositeurs célèbres du commencement du XVIIIe siècle.

La musique dramatique n'est pas seule représentée à la vente dont nous parlons. On y remarque également plusieurs belles collections de musique religieuse. Nous citerons entre autres : 1° Les motets à deux chœurs, composés par Lully pour la chapelle du roi, édition de 1684, en dix-sept volumes; 2° un second recueil des motets du même compositeur « *copiez par ordre de Mgr le comte de Toulouse, par Philidor l'aîné et son fils, en 1704*, » formant quinze volumes; les motets de Lalande; ceux de Colasse et de Minoret, de Desmarets, de Campra, de Bernier et de Couperin. Tous ces recueils, manuscrits ou imprimés, proviennent de la riche bibliothèque du comte de Toulouse, dont ils portent les armes, ainsi que nous l'avons dit. Ce sont donc, à double titre, des monuments historiques. Il serait très-désirable que le gouvernement en fît l'acquisition pour la bibliothèque du Conservatoire.

Parmi les manuscrits autographes, on remarque celui d'une ouverture d'Haydn, avec une note de la main de Spontini sur le feuillet de garde, et le manuscrit de *Pharaon*, oratorio de Fr. Scheider.

L'école moderne fait complétement défaut dans le catalogue de la vente dont il est ici question. On n'y trouve qu'un très-petit nombre de partitions de Cherubini, de Rossini, de Meyerbeer, de Boïeldieu, de Nicolo et d'Hérold.

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

La commission nommée par le comité de la Société Saint-Cécile, à l'effet d'examiner les ouvrages présentés au concours ouvert pour la mise en musique d'une ode à sainte Cécile, paroles de M. Nibel, a tenu ses séances chez M. Seghers, chef d'orchestre de la Société. Cette commission était composée des membres dont les noms suivent: MM. Halévy, Adolphe Adam, Henri Reber, Ch. Gounod, Gouvy, Seghers et Wekerlin. Les partitions à examiner étaient au nombre de vingt-deux; les suffrages se sont portés à l'unanimité sur l'œuvre ayant pour désignation une lyre, et dont l'auteur est M. Camille Saint-Saëns.

Une autre partition a, en second lieu, vivement intéressé la Commission; c'est celle qui a pour épigraphe les paroles suivantes : « *Le chant nous vient des anges, et la source des concerts est dans le ciel.* » (Chateaubriand.)

MM. les compositeurs qui avaient pris part au concours sont invités à reprendre leurs partitions chez M. Seghers, où il leur sera donné communication du procès-verbal, signé des membres de la Commission.

L'ode mise en musique par M. Saint-Saëns sera entendue au concert que la Société Sainte-Cécile consacre à l'exécution d'œuvres nouvelles des compositeurs contemporains, et qui aura lieu, cette année, le dimanche 26 de ce mois, à la salle Sainte-Cécile. On y exécutera en

outre, parmi d'autres ouvrages inconnus du public, une symphonie de M. Gade.

Le concert des compositeurs contemporains sera précédé d'un premier concert, fixé au dimanche 12 courant, dont le produit est destiné à la fondation d'une caisse de secours et de prévoyance pour les membres de la Société.

Voici le programme de ce concert : 1° 51e symphonie en *ré* d'Haydn; 2° Berceuse de Blanche de Provence, chœur à 4 voix, musique de Cherubini; 3° Symphonie concertante de Mozart, pour violon et alto soli et orchestre. Les soli seront exécutés par M. Deloffre, premier violon solo de la Société, et M. Casimir Ney (cette œuvre n'a jamais été entendue en France); 4° *Ave verum*, de M. Charles Gounod, pour ténor solo et chœurs. La partie de ténor sera chantée par M. Masset; 5° Ouverture de *Fier-à-Bras*, de F. Schubert (exécutée pour la première fois). L'orchestre sera dirigé par M. Seghers et les chœurs par M. Wakerlin.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *le Juif errant*.

*** La semaine a été brillante et productive, en y comprenant la représentation de dimanche dernier, à laquelle *Robert le Diable* avait, comme toujours, attiré la foule. Le lendemain lundi, *la Favorite et la Peri*; mercredi *le Prophète*, et vendredi *Moïse*, ont également rempli la salle.

*** Les répétitions de *Luisa Miller* se poursuivent toujours concurremment avec celles du *Dernier jour de la Fronde*.

*** *Orpha*, le ballet nouveau, doit être représenté sous peu de jours.

*** Tous les théâtres étaient illuminés jeudi soir. A l'Opéra-Comique, la cantate de MM. Méry et Adolphe Adam, *la Fête des arts*, *Chants de l'avenir*, a été exécutée pour la seconde fois entre *la Dame Blanche* et *le Caïd*. La salle était comble, et il avait fallu renvoyer beaucoup de monde. L'œuvre poétique et musicale, et ses quatre principaux interprètes, Battaille, Mmes Ugalde, Lefèbvre et Wertheimber, ainsi que la belle toile représentant le Louvre et les Tuileries *à vol d'oiseau*, ont été chaleureusement applaudis.

*** L'ouvrage en trois actes de Scribe et Auber sera représenté du 15 au 20 de ce mois.

*** Le Théâtre-Italien annonce pour mardi prochain la première représentation de *Luisa Miller*.

*** *Otello* et *la Sonnambula* ont défrayé le répertoire de la semaine. Sophie Cruvelli, qui doit chanter le rôle principal de l'opéra nouveau, n'en a pas moins chanté deux fois avec tout son talent et toute sa verve le rôle de Desdemona.

*** Arnoldi, qui chantait le rôle d'Elmiro, a résilié son engagement et part pour Toulouse.

*** Au Théâtre-Lyrique, *Si j'étais roi*, *le postillon de Longjumeau* alternent avec *la perle du Brésil*. On répète activement *le Tabarin* de Georges Bousquet, ainsi que les ouvrages dont la musique est de MM. Grisar et Sarmiento.

*** A partir de jeudi dernier, les théâtres ont repris les dénominations qu'ils avaient sous l'empire. Le grand opéra porte le titre d'*Académie impériale de musique*; l'Opéra-Comique, celui de *Théâtre impérial de l'Opéra-Comique*. Les sociétaires du Théâtre-Français s'appellent *Comédiens ordinaires de S. M. l'Empereur*.

*** La distribution des prix aux élèves du Conservatoire impérial de musique et de déclamation est remise à dimanche prochain, 12 décembre. Elle sera présidée par M. Romieu, directeur des Beaux-Arts.

*** Depuis quelques jours on a beaucoup parlé de la promotion dont un de nos plus illustres compositeurs devait être l'objet, et dans laquelle nous aurions vu, comme tout le monde, un grand hommage rendu à l'art et au génie. Nous nous étions abstenu de reproduire ces bruits; mais, puisqu'on les répète en y joignant des commentaires, nous croyons devoir insérer textuellement la note suivante, que nous trouvons dans *le Messager des théâtres et des arts*, à la date du 1er décembre : « Quelques » journaux ont parlé de la prochaine promotion de M. Auber à la dignité » de sénateur, et, donnant comme possible sa retraite des fonctions de di- » recteur du Conservatoire, ont été jusqu'à désigner son successeur. Deux » noms ont été mis en avant, ceux de MM. Halévy et Ad. Adam. Nous n'a- » vons pas besoin de faire ressortir tout ce qu'a de blessant pour MM. Ha- » lévy et Adam cette prétendue concurrence à un poste qui n'est point » vacant et qui ne le sera probablement pas; mais nous pouvons affirmer » que l'honorable susceptibilité de M. Adam en est doublement blessée. » Car, en admettant la regrettable retraite de M. Auber, M. Adam verrait » avec non moins de regret qu'on lui supposât l'idée de disputer à M. Ha- » lévy une position qui semblerait alors revenir tout naturellement à » l'illustre auteur de *la Juive*, de *l'Eclair* et du *Val d'Andorre*. »

*** La commission chargée d'examiner les ouvrages dramatiques ayant droit aux primes instituées par les arrêtés du 12 octobre 1851, vient définitivement d'être complétée. Elle se compose de MM. Romieu, directeur des Beaux-Arts, président; Scribe, Mérimée, Lebrun, Sainte-Beuve, membres de l'Académie française; Henri Chevreau, secrétaire général du ministère de l'intérieur; Lefebvre-Deumier, chef de la direction des beaux-arts, sciences et lettres au palais de l'Élysée; Philarète Chasles, membre du comité de lecture du Théâtre-Français; le comte Léon de Laborde, conservateur au Musée du Louvre; Lassabathie, chef du bureau des théâtres à la direction des beaux-arts du ministère de l'intérieur.

*** La proclamation de l'Empire a été suivie de plusieurs décrets de grâce et de faveur, parmi lesquels il en est deux auxquels la presse entière doit son tribut d'hommages et de gratitude. Voici celui qui intéresse spécialement la presse non politique, consacrée aux lettres, sciences et arts : Art. 1er. Remise est faite de toutes peines d'emprisonnement et d'amende prononcées jusqu'à ce jour : 1° pour délits et contraventions en matière de presse périodique; 2° pour délits et contraventions relatifs à la police de l'imprimerie. Art. 2. Les droits des parties civiles sont expressément réservés.

*** M. Chelard, dont nous avons annoncé l'arrivée à Paris, vient de faire recevoir, par la direction du Théâtre-Lyrique, un opéra comique en trois actes intitulé *les Indes galantes*.

*** Les débuts de Mlle Méquillet et de Mlle Lemaire ont dû commencer à Bruxelles, à partir du 1er de ce mois.

*** Alexandre Batta, dont le départ pour la Russie était prochain, et qui devait prolonger son excursion à travers les provinces russes jusqu'au Caucase, remet ce grand voyage à l'année prochaine à cause du deuil de la cour. Il se rend à Lyon, Marseille, Nice, puis reviendra à Paris, où il passera tout l'hiver et donnera une série de concerts.

*** Vieuxtemps est de retour après un voyage triomphal en Allemagne et en Suisse. Il se fixe désormais à Paris.

*** Géraldy nous revient; il restera à Paris pendant les mois de décembre, janvier, février, mars et avril, pour y reprendre et continuer le cours de ses leçons.

*** Max Bohrer, le célèbre violoncelliste, est à Paris depuis quelques jours.

*** L'ouvrage de notre collaborateur, M. Berlioz, intitulé *les Soirées de l'Orchestre*, et dont nous avons publié plusieurs fragments dans ce journal, est en vente chez Michel Lévy.

*** M. Cavallini, le célèbre clarinettiste du théâtre de la Scala, de Milan, donne avec beaucoup de succès des concerts à Bordeaux.

*** C'est décidément le 20 décembre qu'aura lieu le premier concert de la Société symphonique, sous la direction de M. A. Farrenc. La salle Herz vient d'être restaurée, et des améliorations ont été faites dans la distribution des places. Les amateurs pourront donc jouir tout à leur aise de l'excellente musique que l'on exécutera dans ces concerts d'élite. Les plus belles compositions et les meilleurs artistes y seront successivement entendus. Voici quel sera le programme du premier concert : 1° Ouverture des *Deux journées*, de Cherubini; 2° *Aria di Chiesa*, de Stradella, chanté par Mlle Dietsch; 3° Concerto de piano, de Mendelssohn, exécuté par Mlle Clauss; 4° Air chanté par Mlle Dietsch; 5° Solo de violon; 6° Symphonie en *si* bémol, composé pour les concerts de la Société philharmonique.

*** Le répertoire dansant que Waldteufel a préparé pour cet hiver ne sera pas moins brillant que celui des saisons précédentes, ni moins riche en valses, polkas, mazurkas remarquables. Son talent a reçu dernièrement l'hommage le plus flatteur sous la forme d'un gracieux présent, de la part de Mme la comtesse d'Hatzfeld, ambassadrice de Prusse.

*** M. Furstenau, virtuose sur la flûte, qui a joui dans son temps d'une grande réputation, est mort le 18 novembre dernier à Dresde.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 26 novembre. — *Le Prophète* a enfin reparu. La faveur qui avait accueilli cet ouvrage à sa création le suit à chaque reprise. Le chef-d'œuvre de Meyerbeer fait salle comble à toutes les représentations. Cet empressement du public n'a rien qui nous étonne : *le Prophète* est une de ces productions qui ont pour les masses un attrait véritable. Ajoutons que les artistes sont à la hauteur de cette sublime partition. Nos éloges d'abord, sans aucune restriction, à Mme Lafon, la plus belle, la plus admirable Fidès que nous ayons jamais entendue ici. Cette cantatrice porte le talent dramatique à un si haut degré, qu'on l'admire même dans les scènes muettes; il faut avoir vu Mme Lafon dans la belle scène de la cathédrale pour se faire une idée de la vivacité de son regard et de l'expression de sa physionomie; ajoutez à cela une voix vibrante et essentiellement sympathique, et vous comprendrez l'immense succès de Mme Lafon dans le beau rôle de Fidès. Il suffirait de dire que l'intéressant personnage de Berthe est confié à Mme Charton-Demeur pour garantir qu'il est interprété dignement. Dans le beau duo du troisième acte, Mmes Charton-Demeur et Lafon ont électrisé l'auditoire, qui a récompensé les deux cantatrices par une longue et chaleureuse ovation. M. Chaumier a obtenu un très-beau succès dans le rôle de Jean de Leyde. Les couplets du dernier acte lui ont valu les honneurs du rappel. Le public a été aussi très-satisfait de M. Belval, qui fait bien le Zacharie le plus complet que l'on puisse imaginer. Avec de tels éléments, *le Prophète* assure à l'administration une longue série de représentations brillantes et fructueuses.

*** *Rouen.* — Trois ténors de passage sont venus raviver notre répertoire d'opéra. M. Laborde d'abord, qui, dans *la Favorite*, a trouvé de beaux élans, et de moitié avec Mme Cornélys, notre excellente prima donna, a excité l'enthousiasme général. M. Bauche, notre compatriote, que nous avons connu dans son meilleur temps, nous a prouvé qu'il n'en était point encore aux souvenirs. Malheureusement, un peu de fatigue qui se trahissait malgré lui, a nui à son succès dans *la Muette*. Enfin, voici venir M. Valgalier, qui s'est fait un nom en province, et nous espérons, grâce à lui, passer encore quelques bonnes soirées. — Un grand concert au profit des pauvres sera donné le 17 de ce mois avec le concours d'Alexis Dupond et de Mlle Félix Miolan, de l'Opéra-Comique.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Anvers*, 20 novembre. — Avant-hier jeudi, *le Prophète*, de Meyerber, a reparu sur notre scène. A en juger par les brillantes recettes que le chef-d'œuvre avait produites il y a deux ans, une belle fortune lui était encore réservée. Aussi la salle a-t-elle repris, dès la première représentation, tout son éclat et son affluence. M. Tissere et Mlle Cambier remplissent avec talent les deux principaux rôles.

*** *Liége*, 27 novembre. — Le répertoire lyrique, entravé par le refus de subside de la part de l'autorité locale, commence enfin à marcher. *Le Carillonneur de Bruges* succédera bientôt à *Raymond* ou *le Secret de la reine*. — Un violoniste hongrois, M. Remenyi, s'est présenté dernièrement dans un entr'acte. En interprétant Ernst et Vieuxtemps, il a fait preuve de vigueur, d'une grande facilité dans le staccato, et d'une belle qualité de son, mais il manque de style. — Dupont, d'Ensival, le brillant pianiste sorti de notre Conservatoire, nous a donné, le 25, son concert d'adieu. Il nous quitte pour aller occuper la place de professeur de piano au Conservatoire royal de Bruxelles. La Société d'Orphée et Mlle Amélie Bourgeois, ancienne élève lauréat du Conservatoire de Paris, forte chanteuse à notre théâtre sous le nom de Mlle Rémy, ont prêté leur concours à M. Dupont; la première par deux chœurs, et la seconde par l'air de *la Favorite* et par celui de *Charles VI*, où sa voix ample et fraîche n'a laissé à désirer que plus de nuances. L'orchestre, dirigé par M. Duguet, a parfaitement exécuté l'ouverture de *Robin des Bois*, celle du *Songe d'une nuit d'été* et les accompagnements. Quant à M. Dupont, le grand concerto en *mi bémol*, cinquième pour piano, de Beethoven, une pastorale avec un effet en *tremolo staccato*, production de l'exécutant, de même qu'une grande fantaisie dramatique pour piano et orchestre, qu'il venait d'achever pour cette circonstance, ont mis en relief toutes les qualités de ce pianiste-compositeur.

*** *Berlin.* — La première représentation du *Tannhauser* est encore ajournée. Auparavant on donnera le *Vampire*, de Marschner. Il est également question d'un opéra en un acte : *Cléopâtre*, de M. Truhn. Le principal rôle est destiné à Mlle Wagner. Il règne en ce moment une telle activité dans le monde musical, que dernièrement il y avait, le même jour, deux opéras et deux concerts, et quelques jours après, un opéra et quatre concerts. — M. Marchesi, l'excellent baryton, obtient beaucoup de succès à l'Opéra-Italien.

*** *Stuttgard.* — Au deuxième concert d'abonnement donné par la chapelle royale, on a exécuté l'ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz, et Mlle Casthinka Heinefetter y a chanté le grand air du *Prophète* avec un succès complet, suivi de deux rappels. Déjà, au premier concert, elle avait ravi les amateurs classiques par la belle manière avec laquelle elle a chanté le grand air de *Titus*, de Mozart. Ajoutons qu'à ce même concert, M. W. Krüger (dont nous avons déjà annoncé le retour à Paris) avait fait ses adieux à ses compatriotes. Au troisième concert qui vient d'être donné, on a vivement applaudi *la Danse des fées*, de Parish-Alvars, exécutée par l'excellent harpiste M. G. Krüger (frère du pianiste).

*** *Presbourg.* — La nouvelle troupe lyrique engagée au théâtre de la ville a du succès : une de ses plus belles représentations a été celle de *la Juive*; le chef-d'œuvre d'Halévy avait attiré la foule.

*** *Leipzig.* — Le célèbre pianiste, Dreyschock, se fera entendre prochainement au Gewandhaus.

*** *Darmstadt.* — Le 21 novembre a eu lieu la première représentation de : *le Vengeur*, opéra nouveau de M. Schindelmeisser, sous la direction de l'auteur. Le public, qui était nombreux, a applaudi l'ouverture, les chœurs et le troisième acte tout entier.

*** *Vienne.* — Pour sa quatrième représentation, Mme de Strantz avait choisi le rôle de Fides. Malgré un reste d'indisposition qui paralysait évidemment ses moyens, Mme de Strantz a été fort applaudie; elle a partagé les honneurs de la soirée avec Mlle Ney (Bertha) et M. Ander (Jean de Leyde). L'opéra de Bellini : *les Puritains*, a fourni à Mme de Lagrange l'occasion de faire admirer, dans le rôle d'Elvire, son bel organe et la perfection de sa méthode. — Un service a été célébré à l'église paroissiale des Écossais, en l'honneur du jeune Hellmesberger, qu'une mort précoce vient d'enlever à l'art musical. On y exécuté le *Requiem* de Mozart, et un *Libera* de M. Randhartinger.

*** *Bâle.* — Nous avons ici un opéra et des concerts par abonnement, ce qui est beaucoup pour une ville de 25,000 habitants. L'Opéra a ouvert le 8 octobre avec *Stradella*, et depuis nous avons eu successivement : *Bélisaire*, *la Fille du Régiment*, *l'Enlèvement du Sérail*, *Fra-Diavolo*, *Freischütz* et *le Barbier*; toutes les représentations ont été satisfaisantes. Quant à nos concerts, ils sont souvent fort brillants : ainsi nous avons entendu Vieuxtemps dans trois soirées; M. Stigelli a chanté au dernier concert d'abonnement.

*** *Stockholm*, 19 novembre. — *Le Prophète*, de Meyerbeer, dont la mise en scène se préparait depuis plus d'un an au grand théâtre, vient enfin d'être exécuté. La direction n'avait rien épargné pour que la représentation fût digne du chef-d'œuvre. Jamais, sur aucun théâtre de Suède, on n'avait encore vu une telle magnificence dans les décors, dans les costumes, qui, dans leurs moindres détails, étaient imités de ceux du grand Opéra de Paris. L'exécution a été des plus satisfaisantes : les chanteurs et les instrumentistes, inspirés par cette belle musique, se sont surpassés eux-mêmes. Tous les morceaux ont été couverts d'applaudissements : les femmes même ont applaudi, chose sans exemple dans ce pays. Après la fin du spectacle, les cris de : *Vive Meyerbeer!* sont partis de tous les points de la vaste salle. M. Strandberg, Mmes Norman et Michel, qui avaient rempli les principaux rôles, ont été rappelés : le même honneur a été décerné à M. Rodberg, auteur du décor représentant la cathédrale de Munster.

*** *Copenhague.* — Un opéra en acte : *Fuite et Danger*, par M. Henrik Hung, a déjà eu plus de vingt représentations. Le compositeur est maître de chant au Théâtre-Royal.

*** *Rome*, 21 novembre. — La troupe du théâtre Argentina compte maintenant parmi ses membres une jeune cantatrice appartenant à l'une des plus illustres familles de l'Italie, la princesse Dona Maria Piccolomini, fille du prince de ce nom et nièce du cardinal Piccolomini. Cette jeune artiste, qui possède une belle voix de soprano d'une étendue remarquable, surtout dans les cordes élevées, a fait ses débuts en cette ville dans les opéras de *Poliuto* et *Don Bucefalo*; elle a été accueillie par le public avec enthousiasme. A toutes les démarches de ses parents pour la détourner du théâtre, la jeune princesse a répondu que sa vocation était irrésistible.

ERRATUM.

Dans l'article sur la *Musique à Alger* (voy. le n° du 14 novembre), il s'est glissé une erreur typographique; au nom de l'un de nos amateurs les plus distingués, M. le baron Bron, on a substitué celui de Pron.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

NOUVEAU JOURNAL D'ORGUE

A l'usage des organistes du culte catholique, adopté par et pour les Conservatoires de Paris et de Bruxelles, et publié par M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles. Les deux premières années contiennent 222 pages de musique, grand format, avec les explications sur le doigté spécial de l'orgue, sur l'accompagnement du plain-chant et une école complète de la pédale. On les recevra *franco* à domicile au prix de 25 fr. 50. — Ecrire à M. Lemmens à Bruxelles, ou à M. A. Cavaillé-Coll fils, facteur d'orgues, rue de Larochefoucault, 66, à Paris, et à MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 103. (Affranchir.)

Chez BRANDUS et Cie, 103, rue Richelieu,

RÉPERTOIRE MUSARD

DES

BALS DE L'OPÉRA 1853

Quadrille sur MOISE.
Quadrille LES DAMES DE LA HALLE.
Polka russe LES CHEVALIERS GARDES.
Polka-mazurka STEEPLE-CHASE.
Polka-mazurka ALMA.
Schottisch L'ONCLE TOM.
Valse NEW-YORK.
Redowa LA BERGÈRE DES ALPES.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | No 50. | 12 Décembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Gouvernement.
Genève, ET POUR TOUTE LA SUISSE Chez M. Ed. de la Flèchère, 113, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains

Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. L'union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti et chez Canongia

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Du développement futur de la musique dans le domaine du rhythme (8e article), par **Fétis** père — Théâtre impérial italien, *Luisa Miller*, de Verdi (première représentation), par **Maurice Bourges.** — Théâtre-Lyrique, *Guithery le trompette*, paroles de MM. de Leuven et Beauplan, musique de M. Sarmiento (première représentation), par **G. Mèquet.** — *Macbeth*, tragédie en cinq actes et en vers, d'après Shakspeare, de Léon Halévy. — Nouvelles et annonces.

DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE

Dans le domaine du rhythme.

(8e article) (1).

Je me suis proposé de démontrer, dans mes articles précédents, qu'il y a trois espèces de rhythmes différents dans la musique, à savoir, le rhythme d'accent, le rhythme de temps et le rhythme de période. Mon but a été de faire voir aussi que, dans chacun de ces rhythmes, les combinaisons possibles sont en nombre beaucoup plus grand qu'on ne l'a cru jusqu'à ce jour, et qu'on peut y introduire des nombres de temps et de mesures qui, par eux-mêmes, semblent antipathiques à notre sentiment, mais qui, par la symétrie de leur emploi, acquièrent les qualités rhythmiques, car *toute symétrie est un rhythme.* C'est ce qui fait dire à M. Vischer, professeur à l'Université de Tubinge, dans son bel ouvrage intitulé : *Esthétique, ou science du beau* (2), que l'architecture est *un rhythme de lignes*, parce que l'enrythmie, c'est-à-dire le bel ordre architectonique, résulte des proportions et du mouvement de ses lignes. J'ignore comment ce savant établira les rapports rhythmiques de l'architecture et de la musique, parce que la partie de son livre où il doit traiter de ce dernier art n'a pas encore paru.

Hegel démontre aussi, dans son *Cours d'esthétique* (3), l'analogie de la musique et de l'architecture, en ce que les lois de la quantité et de la mesure en sont la base. Cependant il y a entre ces deux arts cette différence radicale, que *l'espace* est le principe de l'architecture, tandis que celui de la musique est *le temps*. Qu'il me soit permis d'entrer à ce sujet dans quelques développements qui me paraissent nécessaires pour l'intelligence de ce qui me reste à dire sur le rhythme musical, car les principes généraux auxquels je vais arriver sont la plus complète conception de l'art, sous tous ses attributs et sous toutes ses formes.

J'ai dit pour la première fois dans mon Cours de philosophie de la musique, en 1832, que la musique se distingue des arts plastiques et de la peinture, en ce que ceux-ci ont pour but *l'image*, tandis que l'objet de la musique est de pénétrer dans l'âme et d'y faire naître des émotions de tout genre par des idées créées et par des sentiments exprimés. Sans doute, ai-je ajouté, le grand peintre et le grand sculpteur imprimeront à leur ouvrage le cachet de leur originalité; mais, quelque effort qu'ils fassent pour l'idéaliser, l'image sera inévitablement la représentation d'un type pris dans le monde extérieur, par la nature même de l'art. Cette image est la tradition du réel, et conséquemment elle est dans l'espace. L'œuvre du musicien de génie appartient seule à l'idéal, lequel étant une succession de pensées et d'inspirations, se produit nécessairement dans le temps. Les éléments de la peinture, de la sculpture et de l'architecture sont matériels et multiples; le *son*, élément unique de la musique, est insaisissable matériellement; il naît des vibrations de l'air dans le temps, et le fugitif moment dans lequel il se produit est déjà loin de nous quand il résonne encore dans notre âme, si ce n'est à notre oreille. Cet élément plein de vie, qui s'affranchit de l'étendue, affecte des différences de qualité ainsi que de quantité, et dans son vol rapide se précipite à travers le temps.

En 1835 j'ai reproduit ces distinctions dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, placé en tête de la *Biographie universelle des musiciens.* Aucun des auteurs, même parmi les plus distingués de ceux qui avaient écrit sur la philosophie des arts, Bouterweck, Heusinger, Eberhardt et Jean-Paul, n'avait saisi cette base de la science. Ce ne fut qu'en 1838, lorsque le cours d'esthétique de Hégel fut publié par un de ses élèves, que j'eus le plaisir de voir mes principes confirmés par ce profond penseur. « Pour le musicien (dit-il), s'absorber » dans son sujet, ce n'est pas le façonner extérieurement ; c'est, au » contraire, rentrer en soi, s'enfoncer librement dans les profondeurs » de l'âme. Dans certaines compositions musicales, cette absorption va » même jusqu'à l'oubli du sujet dont l'artiste s'affranchit. Si donc nous » pouvons considérer la contemplation du beau, en général, comme » ayant pour effet d'opérer une certaine délivrance de l'âme, de nous » affranchir des besoins et des misères de l'existence finie ; s'il est vrai » que l'art adoucisse même les infortunes tragiques dont il offre le » tableau idéal, et qu'il transforme la douleur en jouissance, il faut re- » connaître que la musique porte cet affranchissement à son plus haut » degré. L'artiste qui produit cet effet sublime ne trouve qu'en lui- » même l'élément dynamique de son œuvre, à savoir *le temps*, dont » l'homme seul a conscience, et qu'il exprime sous les deux formes » sentimentales de l'accent et du rhythme (1). »

Ce passage exige une explication. Hégel ne parle ici que du temps, ce qui pourrait faire croire qu'il oublie les qualités du son, autres que celles de la durée et de la quantité; mais il n'en est pas ainsi. Hégel sait que la diversité des intonations des sons est un des éléments

(1) Voir les nos 35, 36, 37, 40, 43, 44 et 48.

(2) *Æsthetik, oder Wissenschaft des Schönen*, 3e Th. §§ 570-572.

(3) Troisième partie, chapitre ne.

(1) Cours d'esthétique, 3e partie, chapitre IIe, § 1. *Caractère général de la musique.*

essentiels de la musique, et que l'homme en a tiré les variétés tonales, la mélodie et l'harmonie ; mais au point de vue des physiciens, il a considéré ces intonations multipliées du son comme le produit de la différence du nombre des vibrations du corps sonore dans un temps donné, en sorte que c'est encore le temps qui fournit les éléments de la tonalité, de la mélodie et de l'harmonie. Tout cela est bien un peu confus dans la tête du philosophe, mais il n'en a pas moins saisi les caractères distinctifs de l'art et de ses éléments. Pour résoudre d'une manière complète le problème de la durée et de ses combinaisons musicales, il lui a manqué seulement de remarquer que le temps seul, sans la vitesse proportionnelle, ne peut rien engendrer pour la musique, et que les éléments rhythmiques de celles-ci ne peuvent naître que de la synthèse de ces deux principes.

Originairement nous ne concevons la vitesse que comme un mouvement de translation plus ou moins rapide dans l'espace : l'arc décrit par le pendule, en raison de sa longueur, nous en donne la démonstration sensible. D'autre part, la vitesse et le nombre des vibrations d'une corde sonore ou de la colonne d'air contenue dans un tuyau d'orgue, s'accroissant en proportion de leur raccourcissement, et les sons devenant par là de plus en plus élevés dans leur intonation, l'expérience nous ramène aussi sous ce rapport à la notion de la vitesse dans l'espace. Il semble donc qu'au point de vue expérimental, il y ait analogie entre le temps mesuré et le son déterminé, puisque les vibrations du pendule, en raison de sa longueur, sont la mesure de l'un, et que les vibrations de la corde ou du tuyau, proportionnellement aussi à leur longueur, déterminent l'intonation du son. Mais ce n'est pas ainsi que le musicien conçoit la vitesse dans le temps et dans la mesure. La vitesse et la lenteur ne se placent à leurs divers degrés, dans son intelligence et dans son sentiment, que comme des abstractions qui s'identifient à la conception du temps et de la mesure.

L'analogie dont je viens de parler a fourni dans ces derniers temps la base d'une théorie physique et mathématique de la musique sur laquelle je ne puis garder le silence, car elle touche aux questions les plus importantes de la constitution de cet art. M. François-Guillaume Opelt, aujourd'hui conseiller des finances du royaume de Saxe, est l'auteur de cette théorie. Depuis longtemps il avait été conduit à la formuler par le résultat d'une suite d'expériences faites au moyen d'un instrument de son invention qui a beaucoup d'analogie avec la Syrène de Cagniard-de-la-Tour, et auquel il donne le nom de *rhythmomètre*, lorsqu'en 1832, il annonça, dans la *Gazette générale de musique* de Leipzick, la prochaine publication d'un ouvrage spécial sur ce sujet, qu'il recommandait à l'attention des artistes et des savants. Ainsi qu'il arrive trop souvent, à cause de l'abus qu'on a fait des théories prétendues de la musique, la plus grande indifférence accueillit la communication de M. Opelt. Il occupait alors un modeste emploi dans la petite ville de Plauen, et, sans doute, sa situation ne lui permettait pas de faire la dépense considérable de l'impression d'un livre dont le débit paraissait au moins incertain. La publication d'un extrait de son ouvrage, qui en contiendrait les parties les plus importantes, lui parut le meilleur expédient pour triompher de l'indifférence du public. Il le fit paraître en 1834, sous ce titre : *Sur la nature de la musique* (1). Je crains bien toutefois que Fink, auteur de l'analyse qui parut dans la *Gazette générale de musique* (1834, n° 47), et moi, ayons été les seuls lecteurs attentifs de cet opuscule, car dans les dix-huit années écoulées depuis lors, il n'en a été fait mention par aucun écrivain sur la musique. Néanmoins, M. Opelt ne s'est pas découragé. Appelé à Dresde pour y occuper une place importante dans l'administration financière, il a trouvé dans cette position des avantages assez considérables pour faire le sacrifice nécessaire à l'impression de sa *Théorie générale de la Musique* (2), qui vient de paraître à Leipzick.

(1) *Ueber die Natur der Musik.* Plauen, 1834, petit in-4° de 48 pages, avec une planche.

(2) *Allgemeine Theorie der Musik auf den Rhythmus der Klangwillenpulse und durch neue Versinnlichungsmittel erläutert.* Leipzick, 1852, gr. in-4°.

M. Opelt possède une instruction solide en physique, dans le calcul et dans la musique ; il paraît être d'ailleurs expérimentateur intelligent; mais, ainsi que la plupart des physiciens et mathématiciens qui se sont occupés de musique, il se persuade que les bases de cet art existent dans les phénomènes du monde matériel et dans les formules numériques qu'on en déduit. Rien ne le prouve mieux que le titre donné par lui à son premier opuscule : *Sur la nature de la musique.* La nature de la musique, suivant lui, c'est ce qui résulte de ses expériences sur le monocorde, le pendule et le rhythmomètre. De ces expériences il tire la démonstration de l'analogie, ou plutôt de l'identité des intervalles des sons et de la durée relative de ceux-ci. De ces intervalles il fait sortir tout un système d'harmonie et de mélodie ; des proportions de la durée variable des sons, il déduit toutes les formules des éléments rhythmiques. Or, voilà bien toute la musique : il n'y manque plus que le sentiment et l'imagination, bagatelles dont M. Opelt ne tient pas grand compte. Dans son opinion, le plaisir que procure la musique ne consiste que dans les rapports numériques des intervalles des sons et dans ceux des durées de ces sons : or, le plaisir est d'autant plus vif que, les rapports étant plus simples, le calcul s'en fait avec plus de facilité. Nous voici donc ramenés à cette proposition émise pour la première fois par Descartes, et qui a égaré la puissante tête d'Euler, comme je l'ai démontré dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (pag. 74-91). Il y a dans cette base deux choses qu'il est important d'éclaircir par la discussion, particulièrement pour le sujet que je traite dans ces articles.

Et d'abord rappelons ici ce que j'ai démontré en vingt endroits, à savoir, que les relations de sons fournies par les instruments acoustiques et déterminées par le calcul, sont des faits isolés desquels ne peut sortir la loi de leur enchaînement tonal, soit mélodique, soit harmonique. Or, c'est le mouvement des sons, c'est-à-dire leur succession, en vertu des lois de tonalité et de rhythme, qui constitue la musique. Ces lois sont des conceptions idéales, métaphysiques, non des acquisitions empiriques. C'est l'homme qui les a créées et qui les a formulées diversement suivant les temps, les lieux et les mœurs. M. Opelt construit une échelle chromatique par les principes de tous les géomètres, c'est-à-dire par ces faux principes qui se basent sur des tons inégaux, bien qu'ils soient égaux dans notre tonalité, et par de prétendus demi-tons majeurs, qui sont en réalité mineurs, puisqu'ils sont attractifs. A grand' peine, et par des procédés tout arbitraires, il tire de tout cela des accords ; mais ces accords sont immuables : rien ne peut les faire sortir de leur repos éternel. De même, et par des procédés analogues, il trouve des éléments de rhythme, mais il n'en peut faire sortir une conception rhythmique véritable, car une conception ne peut naître de faits matériels.

Supposons cependant que les expériences et les opérations numériques de ce savant lui eussent fait trouver dans la nature ce que je lui refuse ; qu'en pourrait-on conclure? N'est-il pas évident que les hommes n'ont eu aucune connaissance de ces choses lorsqu'ils ont formulé leurs tonalités? Ne sait-on pas que les peuples les plus barbares et les plus ignorants ont rhythmé leurs chants par la seule loi de leur instinct? Ne connaît-on pas l'histoire des premiers essais d'harmonie, des développements de cette partie de l'art, de ses transformations et de ses acquisitions successives par de pures intuitions intellectuelles et sentimentales? Or, qu'est-ce que la théorie de ces choses, si ce n'est l'exposé des opérations de l'esprit et du sentiment qui ont présidé à leur création, et comment la théorie de faits qu'on ignorait lorsque l'art s'est formé, pourrait-elle être celle de cet art? Si donc nous supposons que ces faits ont réellement la valeur et la signification qu'on leur accorde gratuitement, on n'y pourra reconnaître que cette harmonie que Leibnitz suppose préétablie par Dieu entre les phénomènes du monde physique et ceux de la pensée, ou, pour me servir de la formule fondamentale de la philosophie de Schelling, l'accord de l'intuition et du fait, de l'idéal et du réel.

Mais cet accord, en quoi pourrait-il consister? Le voici : Nul doute qu'en l'absence des phénomènes physiques de la production des sons,

la musique n'existerait pas. De l'observation de ces phénomènes, de leur analyse, de l'application qu'on y fait du calcul, naît une science, c'est-à-dire une théorie. Cette science a un nom : c'est l'*acoustique*. Elle s'occupe uniquement des faits, s'attache à les connaître et en étudie les lois. Comme toute science venue de l'homme, celle-là a ses limites : ces limites se posent d'elles-mêmes là où les faits cessent de parler ; là où l'intervention de l'intelligence, du sentiment, de l'imagination et de la volonté, devient nécessaire ; car les faits ne contiennent rien de tout cela. Aux limites de la science de l'acoustique commence donc la science de l'art, et l'on voit que celle-ci ne peut être que métaphysique, suivant la signification même du mot. Ce qui constitue l'art, c'est l'évolution, le mouvement, la succession ; or, cela ne résulte pas des faits de l'acoustique. Il n'y a dans ces faits ni levier, ni plan incliné, ni chute de corps, comme dans la mécanique ; on ne peut conséquemment former ni une statique, ni une dynamique des sons, à moins qu'on n'aille prendre le levier, l'attraction et la loi du mouvement dans l'âme humaine. Les découvertes de M. Opelt dans les coïncidences des vibrations des sons et de celles d'un pendule sont intéressantes et curieuses ; il porte dans l'examen de ces faits et dans les applications qu'il y fait du calcul une rare sagacité, et l'on ne peut lui refuser d'avoir fait un pas dans la science ; mais cette science est la théorie des vibrations, non la théorie de la musique, comme il le croit. Il connaît la mesure des intervalles des sons et de la durée de ceux-ci : mais il ignore les causes de leurs évolutions dans l'art, sans lesquelles cet art n'existerait pas.

Examinons maintenant de quelle nature sont les rapports saisis par l'homme, soit dans les relations tonales des sons, soit dans leurs relations rhythmiques. Nul doute que des rapports de cette espèce existent dans l'esprit, soit au moment de la composition, soit à celui de l'audition de la musique ; mais quels sont-ils ? Suivant les physiciens et les géomètres, ce sont des rapports de nombre de vibrations, ou même des logarithmes acoustiques de ces nombres. On pourrait douter qu'une pareille prétention fût émise sérieusement, si rien pouvait étonner dans les applications trop rigoureuses d'un principe quelconque. Les sons, disent les acousticiens, diffèrent d'intonation parce que les nombres de vibrations qui les produisent diffèrent entre eux ; donc, puisque vous avez conscience des différences de leurs intonations, vous saisissez les rapports des nombres de leurs vibrations. Vous ne pouvez apprécier le rapport d'intonation sans que l'autre y soit implicitement contenu. Il en est de même à l'égard du temps, dit M. Opelt. Mais, quoi ! lorsque je saisis les rapports de plusieurs sons successifs ou simultanés, que fais-je si ce n'est que je les compare à un ordre de tonalité dont j'ai au moins l'intuition, si je n'en ai la connaissance ? Et ce qui m'instruit de leur destination et me fait connaître s'ils ont de l'analogie avec cet ordre tonal ou s'il en sont dépourvus, n'est-ce pas certaines tendances sympathiques que je reconnais en eux, et qui me font éprouver pour leur alliance ou du penchant ou de la répugnance ? Ils ont entre eux des attractions ou des répulsions ; or, ce sont ces rapports que je saisis sans peine. C'est donc abuser des mots que de prétendre que ces rapports me sont représentés par des nombres dont je fais le calcul. Lorsqu'une quinte frappe mon oreille, si elle est parfaitement juste, j'ai le sentiment de leur consonnance absolue et de leur identité tonale ; mais rien ne m'avertit que le rapport des deux sons qui la forment est 3 : 2. Si j'entends une tierce majeure et une tierce mineure, j'ignore absolument que l'une est dans le rapport de 4 : 5, et que l'autre est dans celui de 5 : 6 ; mais suivant la place qu'elles occupent dans la formule tonale, elles m'éclairent sur la nature du mode, et conséquemment je saisis le rapport essentiel de leur alliance. Si l'exercice a perfectionné mon organisation, je deviens plus habile à saisir les combinaisons de plusieurs rapports différents, et je puis même arriver à avoir présents à mon intelligence et en rapport avec mon sentiment tous les tons et tous les modes. Je puis saisir avec la rapidité de l'éclair toutes les tendances de la résolution d'une harmonie dissonnante vers l'un ou l'autre de ces tons, et cet exercice peut me causer une vive et complète satisfaction, sans que j'aie la moindre intuition de l'effroyable calcul qui pourrait représenter ces tendances et ces résolutions variables. C'est en ce sens, il n'en faut pas douter, que doit être interprétée cette proposition de Leibnitz, que *la musique est un calcul secret fait par l'âme à son insu.*

A l'égard de la mesure de la durée des sons et du temps musical, c'est autre chose. En l'absence des nombres, les rapports seraient insaisissables. Or, ceux-là, nous les sentons avec évidence. Si notre organisation est défectueuse et si notre sentiment du nombre est faible, nous appelons à notre aide quelque moyen secondaire pour le fortifier, tel que celui de battre la mesure. Mais si nous sommes doté richement par la nature pour sentir et pour comprendre l'art, non-seulement nous saisissons avec facilité toutes les combinaisons du temps musical, mais nous avons à la fois conscience de plusieurs ordres de symétrie, qui, sans se confondre, nous rendent sensibles plusieurs rhythmes contemporains, tels que le rhythme de temps, le rhythme d'accent, le rhythme combiné de plusieurs sortes de mesures, et enfin le rhythme périodique ; et cela sans détourner notre attention des rapports combinés de tonalité, de mélodie et d'harmonie, lesquels ne sont encore que les moyens de la pensée expressive où notre âme s'absorbe tout entière.

C'est ici que doit venir se placer dans toute sa force la réfutation de ce faux principe repris par M. Opelt comme base de sa théorie, malgré le naufrage du génie d'Euler contre cet écueil ; à savoir, que le plaisir produit par la musique est d'autant plus complet que les proportions des intervalles des sons ou de la durée de ceux-ci sont plus simples et que le calcul en est plus facile. S'il en était ainsi, n'est-il pas évident que jamais la révolution opérée par la hardiesse instinctive de Monteverde n'aurait pu s'opérer, car les proportions des consonnances sont infiniment plus simples que celles des dissonances. Or, l'octave, la quinte juste et la tierce majeure ou mineure, représentées par ces proportions, donnent une harmonie de repos absolu que rien ne peut interrompre ni troubler, hormis la volonté de l'artiste. Avec cette harmonie, nous ne pouvons avoir que la vieille tonalité de l'église, une musique calme et dépourvue d'expression, enfin l'absence de mouvement, de cadence et de modulation. Avec les dissonances, nous voyons entrer dans l'art l'attraction des sons, la nécessité de résolution de ces harmonies, d'où l'accent expressif et passionné, et par suite, la cadence, sans laquelle le rhythme périodique ne peut exister, et la modulation qui réalise le mouvement tonal. L'histoire nous apprend quel fut l'entraînement irrésistible vers ces nouveautés ; elle nous fait voir dans la suite des temps l'introduction de nouvelles dissonances dans la musique, et les tendances de plus en plus développées chez les artistes et dans les populations civilisées, vers une formule générale de tonalité par la multiplicité des attractions. De tout cela est résulté une complication excessive dans les proportions des élements de tonalité, de mélodie et d'harmonie. S'il était vrai que cette complication fût un obstacle au plaisir que procure la musique, nul n'aurait songé à l'y mettre, car notre instinct nous porte à rechercher ce qui peut nous satisfaire et à éviter ce qui nous blesse ; mais, loin de nous être antipathiques, ce sont ces mêmes combinaisons multipliées et variables dans leurs tendances qui nous charment à l'audition de la musique, parce qu'elles en sont le mouvement, et qu'elles nous font passer par ces alternatives de l'agitation et du repos, nécessaires à notre organisation.

De même, la symétrie, condition fondamentale du rhythme, n'est pas nécessairement bornée aux proportions les plus simples pour nous satisfaire. Je rentre ici dans la spécialité de mon sujet ; mais ce n'est pas sans dessein que j'ai paru m'en écarter dans ce qui précède ; car si, d'une part, j'ai fait un effort pour démontrer que le rhythme est une condition nécessaire de la musique aussi bien que la tonalité et l'harmonie, si j'ai soutenu en outre qu'il n'y a de rhythme que dans la symétrie, j'ai fait voir aussi que cette symétrie n'est pas renfermée dans les bornes étroites qu'on lui a longtemps assignées. C'est que le philo-

sophe réaliste Herbart, cet antagoniste si ardent des théories de Schelling et de Hégel, a très-bien compris, car il dit avec un grand sens : « Le temps et l'espace sont manifestement les sources d'un grand » nombre de rapports esthétiques, parmi lesquels on remarque le plus » facilement ceux de la symétrie. Il est remarquable que le manque de » symétrie produit plus sûrement le déplaisir que son observation ne » produit le beau. La symétrie seule est trop uniforme, et l'uniformité » est mère de l'ennui. Mais ici on risque de mêler aux éléments esthé- » tiques un élément étranger. Le besoin de variété, le plaisir qui en » résulte, est à la fois esthétique et psychologique. Au point de vue » psychologique, la variété délasse et amuse ; au point de vue esthé- » tique, elle plaît et intéresse, mais à la condition de ne pas anéantir » l'unité. S'il y a une formule générale propre à expliquer le beau dans » les arts, c'est celle-ci : S'écarter quelquefois de la régularité et y re- » venir sans cesse (1). » C'est là précisément ce qui m'a déterminé à proposer les innovations rhythmiques dont j'ai conçu le système, car j'ai la conviction que nous arrivons à une époque de la vie de l'art où elles seront nécessaires; mais je maintiens toujours que la symétrie dans le rhythme, sous quelque forme qu'on la présente, est dictée par notre organisation physique et morale. La simplicité n'en est pas la condition nécessaire, car il n'est pas rare que le compositeur établisse dans son ouvrage, outre les rhythmes de temps, d'accent et de période, plusieurs rhythmes divers dans les parties d'accompagnement qui concourent à la formation de l'harmonie. On trouve même chez des peuples peu avancés dans la culture de l'art, des exemples assez remarquables de la combinaison de plusieurs rhythmes contemporains. Villoteau rapporte à ce sujet qu'une marche exécutée par les hautbois et flûtes à l'unisson par les Égyptiens, à l'époque où le pays était occupé par l'armée française, était accompagnée par quatre grosses caisses qui frappaient toutes dans des rhythmes différents, par sept paires de grandes timbales dont chacune avait aussi son rhythme, par trois paires de plus petites, et enfin par d'autres très-petites qui, toutes, rhythmaient d'une façon particulière. A Dieu ne plaise que je propose à nos compositeurs d'imiter ce tintamarre ; mais il n'est pas moins vrai que les habitants du Caire y prenaient grand plaisir, d'où il faut conclure qu'ils saisissaient les rapports de tous ces rhythmes divers.

Pour en finir avec toutes les théories empiriques par lesquelles on prétend ravir à l'humanité la création de l'art pour lui en imposer un qui ne lui laisse qu'un plaisir passif et sensuel, j'ai cru devoir poser nettement la question et la résoudre de même. Par là, le public et les artistes sauront désormais que, quelle que soit la théorie physique ou mathématique qu'on voudra imposer à la musique ou qui ait déjà vu le jour, elle n'est et ne peut être qu'une théorie de l'acoustique, dont l'art n'a rien à attendre.

Pour terminer d'autre part en ce qui concerne le rhythme, je crois devoir répéter encore la déclaration que j'ai déjà faite plusieurs fois, à savoir, que les innovations proposées par moi dans ce travail sont des éléments qui n'auront de valeur que lorsqu'ils seront mis en œuvre par le génie. Ils constituent un nouvel ordre de choses dans lequel les idées pourront se développer; mais en l'absence de ces idées, on n'y trouverait que des formules vides. Le rhythme est avant tout dans le caractère donné par le compositeur à son chant ; c'est ce caractère qui, dans les conditions ordinaires mêmes, domine la conception de l'ouvrage. Meyerbeer en a donné des exemples bien remarquables dans son recueil de quarante mélodies, l'un de ses plus beaux ouvrages. Si quelque jour il applique son génie aux nouvelles formes rhythmiques que j'ai fait connaître, il y a lieu de croire qu'il produira des effets neufs et puissants.

Dans l'article prochain, je traiterai des rapports de la versification avec les nouveautés du rhythme musical.

FÉTIS père.

(1) *Einleitung in die Philosophie* (Introduction à la philosophie), 3e édition, Kœnigsberg, 1834. § 88.

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN.

LUISA MILLER.

Mélodrame en trois actes, libretto de S. Cammarano, *partition de* G. Verdi.

(Première représentation le 7 décembre 1852.)

Nous n'avons pas aujourd'hui à revenir sur le passé de Verdi, à juger l'ensemble de ses œuvres précédentes, à rattacher ou à comparer la nouvelle partition à ses sœurs aînées. On nous donne *Luisa Miller* pour une transformation de la manière du maestro. Prenons-la comme telle : soyons accommodants. Admettons la métamorphose sans discussion ; dégageons-nous dès lors des préventions que les souvenirs pourraient faire naître ; oublions tout ce qui a été dit pour et contre la musique de Verdi, et ne considérons *Luisa Miller* qu'en elle-même, isolément, comme nous ferions du premier ouvrage d'un compositeur nouveau venu. C'est, on le sait, à un drame bourgeois de Schiller, *l'Intrigue et l'Amour*, que le poëte italien a emprunté non-seulement le sujet, mais aussi les principales situations et parfois le texte même du dialogue de son opéra. La pièce originale est trop connue pour qu'une analyse soit ici nécessaire. Cammarano a dû en resserrer l'action, introduire des modifications qui auraient pu être plus ingénieuses, supprimer quelques personnages, et imaginer çà et là des incidents autres que ceux de la tragédie de Schiller. Mais tout cela ne tire pas à conséquence sur la scène italienne : tout va bien dès que le libretto est fécond en situations musicales, et celui-ci l'est sans aucun doute. Seulement, la distribution des morceaux entre les diverses espèces de voix n'est pas toujours fort adroite. Au premier acte, par exemple, deux airs pour voix graves se suivent immédiatement; au troisième, le timbre du soprano figure presque sans relâche du commencement à la fin. Il eût été facile d'éviter la monotonie qui en résulte.

Cela dit sur les qualités et les défauts du livret, faisons la part du musicien.

L'ouverture, d'un seul mouvement très-animé, est chaleureuse, dramatique, à effet. Elle a de l'unité et de l'intérêt. On y remarque particulièrement un beau chant de clarinette, que M. Klosé exécute avec un goût et une pureté extrêmes. Le chœur d'introduction, d'un caractère champêtre, est frais et agréable, quoique peu nouveau. Il y a de l'élégance dans l'accompagnement léger des instruments à vent à la reprise du motif.

La romance de Luisa, *Lo vidi*, ne manque ni de grâce ni de brillant. Il est fâcheux cependant que le repos de la phrase musicale ait lieu quand le sens grammatical est encore suspendu et inachevé. Mais qui s'aperçoit de cette incorrection antilogique lorsque la délicieuse voix de Mlle Cruvelli parsème tout cela de notes suaves et étincelantes ?

Le trio *T'amo*, qui se convertit en morceau d'ensemble, est réellement joli. La mélodie principale a la tournure française. Vient ensuite un air de baryton; le premier mouvement, *Sacra la scella*, se distingue par une certaine onction solennelle qui déguise assez bien l'aridité réelle du chant. L'allegro *Ah! fù giusto* est franchement rhythmé ; par malheur, Valli, le débutant, le dit avec une exagération, un maniéré, et des vibrations perpétuelles de voix, qui justifient très-bien la froide impassibilité de l'auditoire. Susini n'est guère plus heureux en chantant l'air du comte de Walter, *Il mio sangue*, qui a pourtant du mérite ; la sombre couleur du début est convenable, et sur l'exclamation *Pena atroce* ! la modulation et le dessin rhythmique sont parfaitement en scène.

Le chœur *Quale sorriso* se laisse écouter. C'est un trois temps en style piqué qui a du charme. Le duo de Rodolfo et de la duchesse rentre dans la foule des duos vulgaires et incolores. L'andantino est tout bonnement une barcarolle qui ne sied point à la situation ; quant à l'allegro, il rappelle par le rhythme le chant national de *Charles VI*, un motif du *Val d'Andorre* et même la strette du grand duo final de *la Favorite*. C'est trop pour un seul thème.

Sautons bien vite sur un chœur de chasse, chanté dans la coulisse, pour arriver au final, qui renferme plusieurs intentions dramatiques bien rendues. C'est d'abord l'harmonie mystérieuse et menaçante sur laquelle Rodolfo déclare qu'il possède un secret redoutable; puis, le motif instrumental en *ut dièse* mineur qui accompagne le *parlante*; enfin l'explosion de l'andante qui remue vivement l'auditoire, quoiqu'il soit un instant déparé par l'inévitable procédé de l'unisson général. Il est à regretter que la strette soit brusquement écourtée. La phrase énergique, *Tutto tentai*, lancée avec vigueur par la puissante voix de Bettini, reste tout à coup en chemin; rien ne la suit, et l'acte s'achève sous une impression de mécompte très-nuisible à l'effet de l'ensemble. Comment Verdi, qui a certainement le sens des convenances scéniques, n'a-t-il pas vu cela?

Le deuxième acte est beaucoup mieux conçu au point de vue du drame; mais la couleur commence à manquer de variété et tourne à une tristesse un peu trop uniforme. Il n'y a rien à dire du chœur d'entrée, sinon que le rhythme en est plus dansant que le tragique de la situation ne le voudrait. En revanche, nous louerons l'andante, *Tu puniscimi*. C'est un chant déclamé, dont la largeur expressive répond très-bien à l'esprit du texte; Mlle Cruvelli y met toute sa voix et toute son âme, deux belles choses à la fois.

Le duo des basses est dépourvu d'initiative et d'invention. Pourtant il est traité habilement sous le rapport de la facture; il produira un effet suffisant quand il sera suffisamment chanté. Le quatuor qui le suit, quatuor sans accompagnement (*Come eclar*), est fort goûté, fort applaudi et redemandé. Il y a là de la fantaisie réelle et de la séduction; les nuances vocales y sont admirablement contrastées.

Selon nous, la romance de Rodolfo, *Quando le sere*, une vraie romance touchante et simple, vaut à elle seule autant que le quartetto. Bettini la chante supérieurement; il dit avec beaucoup de feu et de force la strette du second final, *L'ara o l'avello*, période animée, largement développée et d'un effet certain.

Le troisième acte, malheureusement dominé en entier par une teinte trop sinistre, contient des parties fort remarquables. Signalons dans le duo un peu long de Miller et de sa fille la cantilène, *La tomba è un letto*. Une critique sévère trouvera peut-être cette gracieuse mélodie trop coquette, trop mignarde pour le sens véritable d'une situation aussi douloureuse; mais ce chant est si pur, si frais, si bien soupiré par Mlle Cruvelli, que la critique doit déposer les armes. L'allégro *Andrem raminghi* est encore une phrase heureuse, plus heureuse que neuve. Le *mi* bémol soutenu et répété par le soprano, avec l'inflexion lamentable de la voix du mendiant, n'a échappé à personne.

Le duo, ou plutôt le dialogue, déclamé par Rodolfo et Luisa gagnerait beaucoup à être écourté. Ce style haché, dépecé, lasse bien vite; mais la stretta en *sol* mineur est d'une ardeur fébrile, d'une impétuosité furieuse qui rachète la longueur de ce qui précède.

Cantatrice éminente dans tout son rôle, Mlle Sophie Cruvelli se montre aussi, dans les dernières scènes, et surtout dans le trio final, actrice profondément pathétique, non pas à la manière des grandes tragédiennes classiques (elle fait trop de gestes pour cela), mais dans le style un peu échevelé des Dorval, des Guyon, des Mélingue. Après tout, ce style est analogue à celui de la musique qu'elle chante, qui a beaucoup de rapport avec le caractère violent et outré des meilleurs mélodrames de nos théâtres du boulevart. Bettini seconde parfaitement la belle prima donna. Tous deux ont été souvent rappelés.

De ce compte-rendu très-fidèle, il résulte que l'opinion est bien plutôt favorable que contraire au nouvel opéra. Chanté à la dernière représentation avec plus d'ensemble et d'aplomb qu'à la première, il a fait aussi beaucoup plus de plaisir. Si l'exécution vocale, qui laisse souvent à désirer dans les rôles secondaires, va encore en s'améliorant, l'impression générale devra s'améliorer aussi et grandir dans la même proportion. Nous le souhaitons pour la direction, qui a fait de véritables frais de mise en scène, inusités au Théâtre-Italien. Contrairement à toutes les bonnes traditions de ce théâtre, les costumes sont neufs et point trop hétérogènes; deux décors, ceux du village et du château, ont paru pittoresques et bien entendus. L'exécution instrumentale est d'ailleurs fort bonne. L'orchestre, que son jeune chef, M. Castagnerie, conduit avec talent, enlève vaillamment l'ouverture: aussi se garde-t-on bien de lui adresser le plus petit bravo. L'usage le défend.

MAURICE BOURGES.

THÉATRE-LYRIQUE.

GUILHERY LE TROMPETTE,

Opéra comique en deux actes, paroles de MM. DE LEUVEN *et* BEAUPLAN, *musique de* M. SARMIENTO.

(Première représentation)

C'est une pièce de Picard, refaite une première fois par M. Scribe, et que M. de Leuven vient de refaire. Laissons de côté Picard, qui est mort, et M. Scribe, qui est académicien, et allons droit à M. de Leuven, qui est de ce monde.

Dans son ouvrage, comme dans ceux de M. Scribe et de Picard, il s'agit d'un mort.... — D'un mort à enterrer? — Non, à ressusciter. Mais l'opérateur de M. de Leuven diffère de ses prédécesseurs en ce qu'il n'est sorcier que par hasard, par occasion, par nécessité et pas du tout volontairement.

Il est sergent dans un régiment français qui fait la guerre en Espagne, sous les ordres du duc de Vendôme, et au profit de Philippe V. Il prétend avoir fait dans ce même pays une première campagne en 1695. Evidemment, il rêve ou il raille. Il ajoute que cette campagne de 1695 a eu lieu il y a quinze ans, d'où il résulterait que le duc de Vendôme guerroyait en Espagne en 1710. Le brave sergent, vous le voyez, n'est pas fort sur l'histoire de France, et vous me croirez sans peine, si je vous dis qu'il n'est pas sorcier, quoi qu'il en dise.

Après tout, il ne s'en fait guère accroire. C'est Guilhery le trompette qui le met en avant, et se sert de lui comme M. Guignol de Polichinelle et du commissaire. Ce Guilhery est un petit compère qui a un front d'airain, qui ne doute de rien, qui ne recule devant aucune entreprise, et sans lequel, après tout, le digne sergent et son escouade auraient probablement été pris par les Anglais, ou seraient morts de soif, ce qui eût été pis encore. Que voulez-vous que deviennent dans les plus sauvages montagnes de l'Espagne douze fusiliers, un sergent et un trompette séparés de leur régiment, et qui en ont perdu la trace?

Heureusement le hasard fait tomber entre leurs mains tout l'attirail d'un Fontanarose en voyage, habits rouges magnifiquement galonnés, perruques gigantesques, force rouleaux d'eau de Cologne, chapeau pointu, baguette et grimoire de magicien, et des affiches tout imprimées, qu'il n'y a plus qu'à poser.—Voilà notre affaire, dit l'inventif Guilhery. — Mettons ces habits, allons à la ville prochaine, et collons ces affiches dans les bons endroits. Nous ferons recette, et avec cette recette nous pourrons regagner l'armée.

Aussitôt dit, aussitôt fait, Voilà nos gens à la ville où leur affiche, c'est-à dire l'affiche du charlatan dont ils ont pris les dépouilles, produit un effet merveilleux. Ils sont bien loin de se douter de la magnificence de leurs promesses. *Et signor Bambolino* ne s'engage à rien moins qu'à ressusciter un mort en présence de l'honorable compagnie qui voudra bien assister à ses opérations. Voilà ce que dit l'affiche, et nos maladroits Français n'en savent rien. Pas un d'eux ne parle l'espagnol!

Or, le hasard, roi du monde, et surtout roi du théâtre, a tout arrangé d'avance pour rendre leur triomphe plus éclatant, ou leur défaite plus humiliante. Le corrégidor du lieu, le seigneur Rebolloso, a perdu sa pupille, la belle Zina; il la croit morte, et, comme on est venu réclamer sa succession, il voudrait bien la faire revivre. — C'est Zina qu'il faut ressusciter, dit-il à maître Taillefer; et si vous y mettez de la mau-

vaise volonté, si vous n'exécutez pas le miracle annoncé, vous serez brûlés en place publique pour avoir trompé le public.

Un moment après, arrive *dogna* Léonarde, la gouvernante de Rebolloso, qui, voulant épouser son maître, désire passionnément que Zina reste dans l'autre monde, où elle ne peut plus gêner ses projets. — « Si vous ressuscitez cette péronnelle, je vous dénoncerai à la sainte inquisition, et vous serez brûlés comme sorciers. Dans le cas contraire, voici un sauf conduit avec lequel vous pourrez vous échapper. »

Le cas est grave, et la situation assez désagréable. Taillefer se donne au diable; Guilhery se gratte la tête et n'y trouve rien. Mais la fortune vient à leur secours. Zina n'est pas morte, elle n'est qu'enlevée; enlevée par le jeune licencié Fabrice, qu'elle préfère à tous les corrégidors de la vieille et de la nouvelle Castille.

C'est ce Fabrice qui est venu réclamer, en vertu d'un testament olographe que la prétendue mort de Zina rend exécutoire, certaine cassette à laquelle Rebolloso paraît tenir plus qu'à ses yeux. Zina vient à son tour chercher Fabrice, sans qui elle ne peut vivre, et tout s'arrange si bien qu'au moment où Taillefer achève son évocation, Zina paraît en effet, et le miracle est accompli. Voilà dame Léonarde fort en colère. Mais avec elle il y a moyen de s'entendre, car maître Taillefer est ou plutôt a été son mari. Elle le croit mort : jugez quelle serait sa déconvenue si l'on allait aussi le lui ressusciter! Ce n'est pas trop, assurément, de son silence et de son sauf-conduit pour écarter un pareil malheur.

D'ailleurs, Rebolloso, contraint par la nécessité, ne peut plus s'opposer au mariage de sa pupille, et Taillefer, s'éloignant pour toujours, lui livre cet infortuné corrégidor pieds et poings liés. — Vous dites, tout ébahi : Voilà un cas de bigamie bien caractérisé. Que devient la morale? Et que dira M. de Pourceaugnac qu'on a traité jadis si sévèrement? — Je vous réponds : autre temps, autres mœurs. Et, d'ailleurs, tout cela se passe en Espagne où l'on n'y regarde pas de si près.

Après tout, il s'agit bien moins, en cette affaire, de morale que de musique.

Celle de M. Sarmiento est facile et chantante, et parfois ne manque pas d'entrain et de gaîté. Il est fâcheux seulement que le compositeur que l'Italie nous envoie ait une si bonne mémoire et n'ait pas encore appris à s'en défier. Du reste, on voit qu'il n'a fait que de bonnes lectures et qu'il a surtout étudié les maîtres. Les mélodies de Rossini, de Donizetti, de Bellini, viennent, comme d'elles-mêmes, se placer sous sa plume, et l'auteur leur donne très-généreusement l'hospitalité. Ce sont surtout les souvenirs de *Lucia di Lammermoor* qui l'assiégent et qu'il accueille plus volontiers. N'est-ce pas une preuve de goût?

Il y a dans l'un des premiers ouvrages de Rossini, *l'Inganno fortunato*, un trio charmant, sur ma parole, mais qui, dit-on, se trouvait déjà, presque note pour note, dans *l'Adelina* de Generali. Celui-ci eut le mauvais goût de ne pas être flatté d'avoir contribué au succès de son jeune rival, et, le rencontrant un jour chez le célèbre poëte Monti, qui recevait alors tout ce qu'il y avait de distingué en Lombardie, il lui dit assez vertement ce qu'il en pensait. — Maître, répondit Rossini avec ce sang-froid railleur qui est un de ses moyens d'effet, ce trio est la situation la plus importante de mon opéra; j'étais décidé à ne pas le manquer; il me fallait là, absolument, une idée heureuse, une mélodie de choix; je l'ai prise chez vous. Pouvais-je m'adresser mieux?

Generali ne dit plus mot. Evidemment, il aurait eu tort de se plaindre.

Personne non plus, probablement, ne se plaindra de M. Sarmiento.

S'il est peu inventif et s'il manque d'originalité, du moins il est mélodiste, et il écrit bien pour les voix, comme la plupart des Italiens. C'est une qualité dont Mlles Rouvroy et Guichard; MM. Ribes et Carré lui savent gré, sans doute, car elle leur a valu de nombreux et très-vifs applaudissements.

G. HÉQUET.

MACBETH,

Tragédie en cinq actes et en vers, d'après Shakspeare,

Par Léon HALÉVY.

Est-ce une tragédie ou un opéra que *Macbeth?* Comme dans *Othello*, dans *Roméo et Juliette*, dans *le Songe d'une nuit d'été*, dans *la Tempête* et plusieurs autres grandes œuvres du même poëte, l'élément lyrique s'y rencontre en telle abondance qu'on peut le chanter aussi bien que le déclamer, que la mélodie en jaillit presque d'elle-même, et que le compositeur y trouve son canevas tout préparé. Dans *Macbeth*, l'intervention des trois sorcières, manifestement reproduite dans les trois hommes noirs du *Prophète*, l'apparition de Banquo, le somnambulisme de lady Macbeth, la forêt nomade de Birnam, ne sont-ce pas des conceptions encore plus taillées à l'usage de l'opéra que de la tragédie? Cela est si vrai que *Macbeth* a été souvent mis en musique, et que ce n'est pas la faute de Shakspeare si jusqu'ici aucune des partitions qu'il a inspirées n'a valu celle qu'un autre homme de génie a écrite sur *Othello*.

M. Léon Halévy, qui devait mettre au jour plus d'une œuvre originale, mais dont la renommée commença dès le collége par une traduction, est revenu encore une fois à ses premiers travaux : il a traduit *Macbeth*, et, en le traduisant, il l'a refait, épuré, dégagé d'une foule de choses qui, sur la scène française, en rendraient la représentation impossible. C'est pour la scène française que l'habile dramatiste, le poëte nerveux et pur a travaillé. C'est peut-être à Mlle Rachel qu'il songeait en écrivant le rôle si terrible de cette lady Macbeth, la fatalité vivante. Quoique l'œuvre soit imprimée et puisse être lue par tout le monde, rien n'empêchera que le théâtre ne l'accueille, et elle y parviendra tôt où tard. Aujourd'hui, nous ne vivons plus sous le préjugé qu'une pièce imprimée ne saurait être jouée. Tous les petits chefs-d'œuvre d'Alfred de Musset n'étaient-ils pas imprimés lorsque le volume entier s'avisa de monter page à page sur les planches, et d'affronter la rampe avec plus de succès encore que s'il n'eût pas été connu?

Ainsi probablement il en sera de *Macbeth*, le drame le plus beau, le plus complet, le plus hautement moral qui soit sorti du génie de Shakspeare. La seconde épreuve que nous donne M. Léon Halévy en conserve toutes les beautés immortelles. C'est un daguerréotype qui réduit et corrige, qui reflète la couleur aussi bien que l'attitude et le caractère. On en jugera par une citation que nous regrettons de ne pouvoir étendre davantage. C'est la fameuse scène où lady Macbeth vient de recevoir le message de son mari, où déjà la pensée du meurtre lui apparaît et devance l'arrivée de Macbeth et du roi : *The raven himself is hoarse*, etc.

Quel est ce bruit étrange?... Est-ce l'oiseau de proie
Qui fête leur entrée et pousse un cri de joie?
Venez, esprits du meurtre, ennemis du remord,
Vous qui soufflez la haine et les pensées de mort;
Venez m'ôter mon sexe!... endurcissez mon âme;
Chassez le repentir, et, dans mon sein de femme,
Changez le lait en fiel et la crainte en fureur!
Et toi qui remplis l'homme ou de force ou d'horreur,
Enveloppe les cieux de tes voiles funèbres,
Nuit sombre!... pour frapper j'ai besoin de ténèbres,
Car à l'aspect du sang mon poignard peut faiblir,
Et si je vois le ciel, je puis me repentir!

C'est partout et toujours avec la même concision heureuse, la même vigueur élégante que M. Léon Halévy a rendu l'esprit et la lettre du texte anglais. En le lisant on oublie que c'est une traduction, tant l'allure du poëte français est ferme et facile. Comme l'abbé Delille, dans la traduction des *Géorgiques*, s'il n'a pas vaincu son modèle, il a laissé bien loin derrière lui tous ceux qui ont tenté d'en approcher.

P. S.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *le Prophète*.

*** Lundi dernier, une indisposition de Mme Tedesco a empêché de donner *le Juif errant*, qui a été remplacé par *la Favorite*, suivie du premier acte de *la Péri*.

*** Mercredi *Moïse*, et vendredi *les Huguenots*, ont brillamment complété les spectacles de la semaine.

*** *Luisa Miller*, traduite en français par M. Emilien Pacini, doit être représentée le mois prochain, avec Gueymard, Morelli, Depassio, Merly, Mmes Bosio et Masson pour interprètes.

*** *Le Père Gaillard* continue d'amener la foule à l'Opéra-Comique.

*** *Le Domino noir*, ce charmant chef-d'œuvre dramatique et musical, produit autant d'effet que dans les premiers temps de son apparition. La salle est trop petite chaque fois qu'on le donne. Coudere et Mme Ugalde y font assaut de verve et de séduction.

*** *Les Mystères d'Udolphe*, revus, corrigés et diminués de quelques morceaux, ont reparu lundi dernier.

*** *Marco Spada*, tel est le titre de l'ouvrage nouveau de Scribe et d'Auber. Mlle Caroline Duprez y fera ses débuts, et Battaille jouera le rôle de Marco Spada ; les autres rôles seront joués par Boulo, Coudere, Bussine et Mlle Favel.

*** Aujourd'hui dimanche, le Théâtre-Italien donnera *l'Elisire d'amore*, de Donizetti.

*** L'Empereur est venu lundi et mercredi à l'Opéra : S. M. assistait mardi à la première représentation de *Luisa Miller* au Théâtre-Italien.

*** La princesse Mathilde assistait mardi dernier à la 60e représentation de *Si j'étais roi*, au Théâtre-Lyrique. La salle était comble, comme aux premières représentations de cet opéra. S. A. I. a été tellement satisfaite du spectacle, qu'elle a promis au directeur de revenir à son théâtre pour entendre le *Postillon de Longjumeau*, où Chollet est toujours admirable de verve et de talent.

*** Le concert, au bénéfice des pauvres, qui sera donné à Rouen, et dans lequel Mlle Félix Miolan et Alexis Dupond se feront entendre, est toujours fixé au 19 de ce mois.

*** Le *Juif errant* se monte en ce moment à Lyon avec une grande activité. L'habile chef d'orchestre, Georges Hainl, va renouveler les preuves du talent supérieur qu'il a déployé pour *le Prophète*.

*** La reprise de *la Juive* et celle de *Charles VI* viennent d'avoir lieu à Nantes avec un éclat tout à fait remarquable.

*** La distribution des prix au Conservatoire de musique et de déclamation aura lieu aujourd'hui dimanche, à midi et demi. Elle sera suivie d'un concert et de scènes dramatiques et lyriques, dont voici le programme : 1° Ouverture nouvelle, composée par M. Emile Jonas; 2° grand duo pour deux pianos, composé par Thalberg sur les motifs de *Norma*, exécuté par Mlle Marie Colin et M. Bizet; 3° fragment d'une symphonie pour onze instruments, composée par M. Prumier fils, exécutée par MM. Heinbach (flûte); Colin (hautbois); Baguenier-Désormeaux (clarinette); Villaufret (basson); Guignery (trompette); Bonnefoy aîné (cor); Lefebvre (cor à pistons); Sauret (trombone); Jacquart jeune (violoncelle); Tournier (contre-basse); et Mlle Coppée (harpe); 4° symphonie concertante pour deux violons, composée par M. Alard, exécutée par MM. Lancien et Viault jeune; 5° fragment du troisième acte de *l'École des femmes*, par M. Lesage et Mlle Emilie Dubois; 6° air de *Zaïre*, de Mercadante, chanté par M. Faure; 7° fragment du deuxième acte du *Philosophe marié*, par Mlles Arrène, Valérie, et M. Vonoven; 8° fragment d'*Euphrosine et Coradin*, par MM. Sapin, Crambade, Mlles Boulart, Girard, Rey et Amélie Bourgeois; 9° fragment du troisième acte des *Fourberies de Scapin*, par MM. Gilles de Saint-Germain, Lesage et Mlle Valérie; 10° fragment du deuxième acte de *Fernand Cortez*, par M. Bonnehée et Mlle Geismar.

*** Vieuxtemps donnera un concert vendredi prochain, 17 décembre, à 8 heures du soir, dans la salle Herz. Le célèbre violoniste y jouera un grand concerto (manuscrit) en *ré* mineur; *la Danse des Sorcières*; des romances sans paroles et une tarentelle. Georges Bousquet conduira l'orchestre.

*** C'est aujourd'hui, 12 décembre, qu'aura lieu le premier concert de la Société Sainte-Cécile. Nous en avons donné le programme dimanche dernier.

*** Lundi, 20 décembre courant, aura lieu, salle H. Herz, rue de la Victoire n° 48, à huit heures précise du soir, le premier concert de la Société symphonique sous la direction de M. A. Farrenc. *Programme* : 1. symphonie de Haydn en *si* bémol; 2. *Aria di chiesa*, d'Alessandro Stradella, chanté par Mlle Victorine Dietsch; 3. concerto de piano de Mendelssohn, exécuté par Mlle Wilhelmine Clauss; 4. air de *la Fée aux roses*, d'Halévy, chanté par Mlle Dietsch; 5. symphonie concertante pour deux violons, composée par M. Alard, exécutée par ses élèves, MM. Lancien et Viault, premiers prix du Conservatoire en 1852; 6. ouverture des *Deux journées*, par Cherubini.

*** Dimanche prochain, 19 décembre, un concert très-intéressant sera donné par M. Emile de Bailly, contrebassiste, élève de M. Gouffé, soldat de la classe de 1852, avec le concours de Mlle Charlotte de Malleville, et autres artistes de premier ordre. Voici du reste le programme : 1. Fragment du quintette en *mi* bémol mineur, d'Hummel; 2. air varié pour la contrebasse, de Gouffé, exécuté par M. de Bailly; 3. duo; 4. solo d'alto, *la Berceuse*, de Reber; 5. air; 6. solo de clarinette, de Klosé; 7. concerto de violoncelle, de Romberg; 8. solo de piano; 9. mélodies; 10. solo de violon sur des motifs de *Zampa*, d'Hérold, exécuté par M. Guerreau; 11. air chanté par M. Lefort; 12. *Invitation à la valse*, de Weber, arrangée en quintette pour instruments à cordes, par Leboue. — Le piano sera tenu par M. Stadtfeld.

*** Emile Prudent vient de passer triomphalement à Nevers et à Bourges : il a donné un concert dans chacune de ces villes, avec un succès dont il n'y avait pas d'exemple; et il aurait pu en donner d'autres, s'il n'eût voulu se rendre rapidement à Bordeaux, où son premier concert aura lieu le 14 ou le 15. Il a pour compagnon de voyage Léopold Amalt.

*** A l'occasion de la proclamation de l'empire, M. Elwart avait écrit une *Marche triomphale*. Ce morceau d'harmonie militaire, exécuté le 2 décembre dernier par la musique excellente du 6e léger, sous la direction de son chef, M. Poinsignon, a obtenu pendant le passage de S. M. l'empereur les honneurs d'un *bis* formidable. La *Marche* d'Elwart va, dit-on, être adoptée pour toutes les musiques de l'armée.

*** Voici le programme d'une séance que donne, aujourd'hui dimanche, dans le salon neuf de M. Pleyel, un compositeur pianiste très-distingué, M. J. Ch. Hess, pour l'audition de ses œuvres de piano : 1. *les Feuilles mortes*, d'Abadie, transcrites, variées pour le piano, et exécutées par l'auteur, M. Hess; 2. air de *la Flûte enchantée*, de Mozart (texte allemand), chanté par M. F. Schlosser; 3. *le Trémolo*, de M. Hess, caprice exécuté par l'auteur; 4. *la Fidanzata del marinajo*, de Concone, chantée par Mlle Teresa Martinetti; 5. *Blanche*, polka-mazurka; *Alice*, mazurka, exécutées par M. Hess; 6. *le Lévite*, de Vimeux, mélodie chantée par M. F. Schlosser; 7. *Scène maritime*, de M. Hess, exécutée par l'auteur; 8. *Christine de Suède*, de Concone, scène et air chantés par Mlle Teresa Martinetti; 9. *l'Aurore*, de M. Hess, méditation, exécutée par l'auteur.

*** Nous nous bornons à annoncer la prochaine ouverture du cours de piano spécialement consacré, par Mlle Charlotte de Malleville, à l'étude des auteurs classiques, Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, Hummel, Mendelssohn, Onslow, etc. Les élèves y interpréteront la musique pour piano seul et la musique avec accompagnement. Les accompagnateurs seront MM. Maurin, Dorus, Casimir Ney, Lebouc et Gouffé. Mlle de Malleville a donc lieu d'espérer que ce cours sérieux sera pour les élèves le complément d'une éducation musicale.

*** Après six mois d'absence, Jacques Blumenthal est de nouveau revenu à Londres, où on l'attendait comme un ami que rien ne fait oublier et que rien ne remplace.

*** Mlle de Staudach, jeune pianiste de Vienne, doit bientôt se rendre à Paris.

*** Bazzini, l'excellent violoniste, donne en ce moment des concerts très-brillants et très-suivis à Turin.

*** *L'Eco d'Italia*, qui se publie à New-York, dit que les succès obtenus à Boston par Mme Sontag sont au moins égaux, sinon supérieurs, à ceux qu'elle avait déjà obtenus à New-York et à Philadelphie.

*** Le *Struensée* de Meyerbeer s'exécute aujourd'hui pour la seconde fois à Bruxelles, sous la direction de M. Fétis.

*** Hier samedi, Vély-Pacha, accompagné de toute l'ambassade ottomane, est venu chez M. Adolphe Sax, pour y entendre une exécution préparatoire de la musique des guides. A son départ, il a manifesté son admiration pour l'excellence des instruments et la perfection des instrumentistes.

*** A propos du retour de Vivier parmi nous, voici un extrait du dernier feuilleton d'Adolphe Adam, publié dans l'*Assemblée nationale*. — «Et Vivier, que j'allais oublier? Oh! celui-là je ne me le pardonnerais pas. Donc, Vivier est revenu de Constantinople, mais revenu plus Turc que les Turcs qu'il a charmés; il est enchanté du sultan, devant lequel il a joué, et dont il a reçu de magnifiques présents, des odalisques qu'il n'a pas vues, mais dont il s'est fait entendre à travers de très-épais rideaux. Il est surtout ravi de Vély-Pacha, le nouvel ambassadeur avec qui il a fait route et chez lequel il loge aujourd'hui, à l'hôtel de l'ambassade de la rue des Champs-Élysées. Vely-Pacha est jeune, rempli d'urbanité, parlant parfaitement français, ayant reçu une brillante éducation toute européenne : il n'est pas étonnant que Vivier ne puisse se passer de lui, et comme Vély-Pacha apprécie en connaisseur l'esprit et le talent, il n'est pas non plus surprenant qu'il ne puisse se passer de Vivier. Mais n'est-il pas à craindre que Vivier, qui était déjà si rebelle aux agaceries parisiennes et qui refusait toujours de se faire entendre, ne s'endurcisse encore dans son entêtement, et serons-nous obligés de nous convertir à Mahomet pour qu'il nous fasse la grâce de nous traiter en amis? »

*** Un directeur de théâtre peut-il faire exécuter dans l'une de ses pièces des airs pour lesquels les compositeurs ne lui ont pas donné le consentement exigé par les lois et règlements sur la propriété littéraire et musicale? Telle est la question, en ce moment soumise à plusieurs juridictions, et que le Tribunal de première instance de Lyon vient de résoudre en faveur du droit des compositeurs, dans les circonstances suivantes. M. Delestang, directeur des théâtres de Lyon, avait fait exécuter, dans la pièce dite *la Poule aux œufs d'or*, la musique de MM. Paul Henrion, Nargeot, Fessy et Quidant, sans l'adhésion de ces compositeurs. Poursuivi pour ce fait par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, ce directeur a été condamné, par un jugement de police

correctionnelle (Tribunal de première instance de Lyon), du 8 décembre courant, à 50 fr. d'amende et à 200 fr. de dommages-intérêts.

*** Cossmann, le célèbre violoncelliste, est à Paris en ce moment, et nous espérons qu'il ne nous quittera pas sans se faire entendre.

*** Mercredi dernier, nous avons entendu dans l'église Bonne-Nouvelle, pour le mariage de Mlle Delsac, professeur de solfége au Conservatoire, une messe pour voix de soprano, chantée par quatre de ses élèves, et accompagnée par l'auteur, M. Panseron, sur un petit buffet d'orgue. Ces quatre solos ont été dits parfaitement et avec des voix dont la pureté virginale prête un charme infini à la musique religieuse.

*** Un de nos écrivains les plus spirituels, qui est à la fois excellent musicien et critique ingénieux, M. Jules Lecomte, est chargé, à dater du 1er janvier prochain, du compte-rendu des quatre théâtres lyriques, et de toutes les questions musicales, dans le journal *le Siècle*. M. Jules Lecomte complète ainsi la haute position d'influence que lui créait déjà son remarquable *Courrier de Paris*, de *l'Indépendance belge*, un des grands succès de la littérature actuelle.

*** *L'Italia musicale*, dans son numéro du 4 de ce mois, reproduit un article publié tout récemment par nous sur *la musique à Alger*, en ayant soin de déclarer qu'elle nous l'emprunte, tandis que dans son numéro du 5 du même mois, *la Gazetta musicale*, persistant dans ses habitudes, nous prend un article beaucoup plus ancien sur Dellamaria et son opéra, *le Prisonnier*, en se gardant bien d'en indiquer la source. *Suum cuique*.

*** La mise en scène du *Juif errant*, publiée par M. Palianti, est tout à fait digne de ce grand et bel ouvrage. Comme dans toutes ses reproductions du même genre l'auteur a su réunir au plus haut point le mérite de l'exactitude à celui de la clarté.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille*, 6 décembre. — Dans la représentation solennelle donnée à l'occasion de la proclamation de l'empire, entre *la Bergère des Alpes* et *le Domino noir*, une cantate, composée exprès pour la circonstance, a été chantée par MM. Gasc et Beckers, ainsi que par les chœurs. La musique en avait été composée en vingt-quatre heures par M. Lavainne. Des applaudissements unanimes ont interrompu et suivi l'œuvre du poëte et du musicien.

*** *Troyes*. — Le 27 novembre dernier, la Société philharmonique a donné son premier concert de l'année musicale 1852-53. L'orchestre, habilement dirigé par son jeune chef, M. Emile Lascoretz, a enlevé vigoureusement l'ouverture du *Serment* et celle de *l'Ame en peine*. Les orphéonistes ont chanté le chœur d'introduction des chasseurs, de *l'Ame en peine*, avec accompagnement d'orchestre. Dans ce concert, M. Léon Jacquart, premier prix du Conservatoire, s'est fait entendre sur le violoncelle ; son jeu sympathique et distingué lui a valu un succès complet ; on lui a fait répéter *la Berceuse* de Reber. Amédée Arnaud, élève de Marmontel, a fort bien exécuté sur le piano une fantaisie de sa composition sur des motifs du *Val d'Andorre*. Mlle Cécile Morache, une des élèves distinguées de Mme Damoreau, établie à Troyes comme professeur de chant, a été beaucoup applaudie dans l'air du *Serment* ; dans le duo (pour ténor et soprano) de *la Croix de Marie*, et dans deux romances, l'une du chevalier Gaston d'Albano, l'autre de Clapisson. Une autre cantatrice débutait à ce concert : Mlle Lemonnier est douée d'un bel organe vibrant et sympathique, mais l'étude a besoin de perfectionner sa méthode encore imparfaite ; un bel avenir est réservé à cette jeune artiste, qui s'est fait applaudir dans le duo du *Puits d'amour*, de Balfe, et dans l'air de *Freischütz*. Le concert s'est terminé par l'exécution d'une polka à grand orchestre. Ce morceau est l'œuvre du jeune chef d'orchestre.

*** *Rouen*. — Notre grand théâtre, bien mal nommé théâtre des Arts, est en ce moment dans la plus triste situation. Depuis le commencement de l'année la nouvelle administration s'épuise en inventions de toute sorte pour arriver à nous donner des nouveautés dans le genre du *Maître de chapelle* et du *Bouffe et le tailleur*, et pour obtenir ce brillant résultat, il a fallu avoir recours aux loteries et aux cachets à prix réduits. Rouen, autrefois renommé pour ses bonnes troupes d'opéra, n'est pas à la hauteur des villes de quatrième ordre, et, à l'exception d'un tout petit nombre d'artistes, le reste est d'une faiblesse désespérante. Nous nous demandons comment ce public rouennais, dont la réputation de juste sévérité était devenue proverbiale, s'est tout à coup changé en un public des plus accommodants ; il est vrai qu'on le consulte fort peu, et que le directeur s'est constitué le principal arbitre des débuts. Nous n'avons ni ténor, ni basse, et les chœurs sont à l'état de souvenir. Disons pourtant, pour être juste, que des artistes qui avaient de la voix et qui chantaient fort bien il y a une quinzaine d'années, viennent parfois aider la marche de notre maigre répertoire ; ces jours-là (et ce sont les grands jours) on peut entendre massacrer *Lucie* et *la Favorite*. C'est à faire frémir l'ombre de Donizetti. Enfin faut-il vous l'avouer? le célèbre Bosco a longtemps occupé notre scène, et le besoin de magie se fait tellement sentir ici, que depuis plus de quinze jours l'affiche annonce comme une grande nouvelle que Mme ***, prestidigitatrice, va donner des représentations !...

ERRATUM.

Dans le 7e article sur le *Développement de la musique dans le domaine du rhythme*, l'air gallois placé au bas de la première colonne, page 403, n'est par intelligible parce que le bémol a été placé sur la ligne de *si*, tandis qu'il doit être placé à la note *mi*, le *si* étant toujours bécarre.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Ce, 103, rue Richelieu,

ALBUM MUSARD

COMPOSANT LE RÉPERTOIRE DES BALS DE L'OPÉRA POUR 1853

Quadrille sur MOISE.
Quadrille LES DAMES DE LA HALLE.
Polka russe LES CHEVALIERS GARDES.
Polka-mazurka STEEPLE-CHASE.
Polka-mazurka ALMA.
Schottisch L'ONCLE TOM.
Valse NEW-YORK.
Redowa LA BERGÈRE DES ALPES.

Reliure riche, prix net, 12 fr.

ALBUM DE CHANT POUR 1853

De Douze Romances, paroles de MM. AIMÉ GOURDIN, E. DASSIER *et* ADOLPHE CATELIN,

MUSIQUE DE

T. LABARRE ET E. DASSIER

NINA.
LES PRÉS SONT FLEURIS.
LE PETIT PIED DE MA VOISINE.
LA BELLE MARIE.
VOUS QUI PARLEZ D'AMOUR.
JE SERAI LA, TOUJOURS!
AMOUR, TRANSPORT.
LE VISIONNAIRE.
POUR LES PAUVRES, MERCI.
VIENS L'ENTENDRE.
L'AIGUILLE.
LA VIEILLE.

Dessins de MM. NANTEUIL, AUMONT, LEROUX, FORGET et COINDRE.

Reliure riche, prix net, 12 fr.

PARIS. - IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BÉRGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | No 51. | 19 Décembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Caret.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flèchière, 193, rue du Terraillet.
Bruxelles. Détrie Tomson, 15, rue des Dominicains.

Londres. Wessel et Cie, 229, Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Lisbonne. Sassetti et chez Canongia.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 34

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Conservatoire impérial de musique et de déclamation, séance annuelle Distribution des prix. – Vieuxtemps, Société Sainte-Cécile, etc., par **Henri Blanchard**. — Revue critique. Louis Lacombe, par le même. — Nécrologie. Favolle, par **Edouard Fétis**. — Correspondance, Bruxelles et Berlin. — Nouvelles et annonces.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Séance annuelle. — Distribution des prix.

Cette solennité, qui a le privilége d'attirer une affluence extraordinaire, et pour laquelle la vaste salle de l'Opéra ne serait pas trop grande s'il fallait absolument en ouvrir les portes à tous ceux qui brigueraient la faveur d'y pénétrer, était présidée cette fois par M. Romieu, directeur des beaux-arts. Nous allons reproduire textuellement le discours prononcé par lui au commencement de la séance, et dont plusieurs passages ont été couverts d'applaudissements.

M. Romieu s'est exprimé en ces termes :

Messieurs,

C'est une des plus agréables attributions du directeur des beaux arts que l'honneur de présider à cette solennité annuelle, où se décernent les prix à tous les jeunes talents qui doivent bientôt émouvoir et charmer la France. Chargé par M. le ministre de l'intérieur d'apporter aux professeurs des félicitations, des encouragements aux élèves, j'accomplis cette mission avec la joie d'un cœur que les arts ont toujours fait battre, et qui leur doit ses plus douces émotions dans la vie.

Les succès du Conservatoire sont constants et progressifs. L'Europe le sait et l'envie.

L'exécution instrumentale surtout doit à ce glorieux établissement une supériorité toujours croissante. Les exercices dramatiques de cette année présagent pour les théâtres de Paris un avenir de splendeur durable. Mais rien ici-bas n'est complet; à toute chose humaine, l'amélioration est possible, et notre devoir est de la rechercher, même ici. N'oublions pas que, dans l'éducation, en ce qui touche aux arts, comme en ce qui touche aux lettres, c'est la force et la solidité des notions premières, c'est l'étude sérieuse des maîtres classiques qui établit le fonds nécessaire sur lequel chaque talent doit ensuite appliquer sa forme individuelle, si audacieuse et si novatrice qu'il le voudra.

N'est-ce pas par ce genre de préparations qu'ont commencé, par exemple, les deux grands génies d'Allemagne, Mozart et Beethoven, nourris tous deux à l'austère école des maîtrises de chapelle ? Que nul ne redoute l'ennui des premières leçons ; que nul ne se rebute devant la gravité de l'étude, et ne se hâte de franchir d'un bond un espace à travers lequel il faut passer; le but ne serait pas atteint. Pour qui veut apprendre, fût-ce l'art de plaire, partout et toujours il y a le rudiment !

En tête des progrès accomplis depuis peu, et qu'il faut signaler, plaçons les rapports établis entre le Conservatoire de Paris et les succursales des départements. L'inspection faite, chaque année, par M. Batton, a régularisé l'instruction de ces écoles isolées, qui, de leur côté, contribuent à l'éclat du Conservatoire, en lui envoyant des élèves dont les noms sont proclamés dans les concours. Ainsi, sur sept élèves venus de Toulouse, trois, cette année, ont obtenu des nominations.

La classe récemment créée pour l'enseignement populaire du chant se remplit d'élèves. Ce mouvement s'accorde avec celui qui se remarque dans les départements comme à Paris, où les Sociétés chorales se fondent et s'améliorent chaque jour.

Le goût de la musique, si propre à développer tous les instincts nobles, tendres et doux, saisit déjà le peuple et le dédommagera des creuses théories qui lui indiquaient si faussement le bonheur.

Les temps sont bons d'ailleurs pour exciter l'émulation et le zèle. Au milieu de ce grand luxe de la paix ressuscité si promptement par la main forte qui vient de sauver l'ordre social, tout s'épanouit et s'anime.

Tandis que s'accomplissent ces gigantesques travaux de la cité, qui rappellent la grande ère romaine, nous voyons reparaître sur la première scène lyrique du monde un chef-d'œuvre, naguère inconnu, cette vaste et sublime composition du *Moïse*, enfin compris.

Bientôt, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, où le nom d'Auber est impérissable, nous allons assister à un nouveau triomphe de l'homme illustre qui dirige ici les études, et dont les ouvrages seront toujours les meilleures leçons.

Un troisième théâtre lyrique s'est ouvert, où déjà de brillants succès ont amené la foule, et qui sera pour les jeunes compositeurs un asile nouveau qu'on ne cessera d'encourager.

Cette grande époque impériale, que je m'honore d'avoir tout haut prédite, vient d'inspirer à un des professeurs qui m'écoutent, et que le public aime si justement, la brillante cantate de *la Fête des Arts*, riche par la musique autant que par la poésie, et dont les anciens lauréats du Conservatoire ont été les interprètes heureux.

Cette solennité, grâce à la bienveillance de S. M. l'Empereur, qui veut que tout ce qui est juste soit fait, et que tous les vieux services soient honorés, me donne l'occasion d'une bonne nouvelle, en me permettant de vous annoncer une haute distinction prochaine pour un des plus anciens professeurs du Conservatoire.

Jeunes élèves, que je vais avoir tant de plaisir à couronner, je compte trop d'amis parmi vos maîtres pour que vous n'ayez pas foi dans l'intérêt que je dois porter aux disciples.

Tant qu'il me sera permis de vous suivre dans votre carrière, croyez que je le ferai d'un coup d'œil attentif, et que mon appui, de cœur et d'âme, ne vous manquera jamais.

Comme nous l'avons déjà dit, ce discours, excellent de fond et de forme, a été souvent interrompu par des bravos. L'auditoire a surtout saisi avec chaleur le passage dans lequel un si juste hommage est rendu à M. Auber, à l'auteur de tant de chefs-d'œuvre, dont le nombre va bientôt s'augmenter. A propos de la haute distinction annoncée par M. le directeur des beaux arts, et dont un des plus anciens professeurs du Conservatoire doit être l'objet, le nom de M. Leborne a circulé de bouche en bouche, et, en effet, c'est de ce professeur honorable, dont un élève a encore remporté cette année le grand prix de composition musicale, que M. le directeur des beaux arts voulait par-

ler; c'est à lui que la décoration de la Légion-d'Honneur a été ainsi publiquement promise.

La distribution des prix a suivi le discours, et après la distribution est venu l'exercice musical et dramatique. L'orchestre, dirigé par M. Massart, a d'abord exécuté une charmante ouverture de M. Émile Jonas, lauréat de l'Institut, et l'un des jeunes professeurs de l'école. Cette composition, essentiellement mélodique, se distingue par un style élégant et facile. On a remarqué dans l'andante un solo de violoncelle parfaitement exécuté par M. Jacquard, et aussi, dans la péroraison de l'allégro, des combinaisons non moins heureuses qu'habiles. Nous devons ajouter que l'exécution a été fort bonne. Nous avons déjà parlé des efforts de M. Massart pour discipliner et réformer le jeune orchestre. Ils ont porté leurs fruits, et jamais un meilleur ensemble n'avait été obtenu. On s'en est aperçu dès l'ouverture et on l'a reconnu encore dans tous les autres morceaux, dans lesquels l'orchestre jouait un rôle souvent très-difficile.

Un fragment de symphonie, composé par M. Prumier fils, réunissait, comme à l'ordinaire, toute la famille des instruments à vent, le violoncelle, la contrebasse et la harpe. Au fragment de symphonie pour onze instruments, succédait une symphonie concertante pour deux violons, composée expressément par Alard pour ses deux élèves, MM. Lancien et Viault jeune, qui, cette année, ont remporté chacun un premier prix. Le morceau du maître est plein de grâce et d'éclat : l'exécution des élèves a rappelé celle du maître. Ces deux jeunes gens sont sûrs d'un beau succès chaque fois qu'ils joueront ensemble la brillante symphonie. Ils en ont fait l'épreuve vendredi soir au Louvre, chez M. de Nieuwerkerke, où ils l'ont redite, avec accompagement de piano seulement, devant un auditoire d'élite qui ne leur a pas épargné les applaudissements.

Le reste de l'exercice était partagé en comédie et en drame lyrique. Faure, le nouvel artiste de l'Opéra-Comique, élève de la veille, est venu chanter avec beaucoup de talent, mais peut-être avec trop de désir d'en montrer, l'air de *Zaïre*, de Mercadante. MM. Sapin, Crambade, Mlles Boulart, Girard, Rey et Amélie Bourgeois, ont joué des fragments d'*Euphrosine et Coradin*, cet opéra qui fut le coup d'essai de Méhul, et qui ne compte pas moins de soixante-deux ans. Nous nous garderons bien de le rejuger d'après l'impression qu'il nous a laissée l'autre jour. Pour des élèves, c'était un peu fort, et mieux eût valu les produire dans quelques scènes plus courtes, par exemple celles où ils avaient produit de l'effet au concours, que de les livrer à l'inconnu. Nous en dirons autant du duo de *Fernand Cortez*, chanté par M. Bonnehée et Mlle Geismar, pour qui, d'ailleurs, le rôle d'Amarili est d'une *tessiture* trop élevée.

A travers toute cette musique, il y avait des fragments de *l'Ecole des femmes*, du *Philosophe marié* et des *Fourberies de Scapin*, fort bien joués par MM. Lesage, Vonoven, Gilles de Saint-Germain, et Mlles Arrène, Valérie. Mlle Emilie Dubois, second prix de comédie et engagée au Théâtre-Français, figurait aussi sur le programme; mais elle n'a paru que pour écouter une tirade et s'en aller sans rien dire, au regret de tout l'auditoire. C'était trop ou trop peu, et, si l'on eût pris les voix, le trop peu eût été unanime.

P. S.

VIEUXTEMPS.

Tous les petits charlatanismes qui président à la mise en scène des concerts ordinaires seraient superflus aux réapparitions du virtuose dont le nom figure en tête de ces lignes. Les intincelles électriques qui s'échappent de son archet vont frapper simultanément les artistes, les organes de la presse, et tout ce qu'il y a de bons amateurs et de vrais connaisseurs dans Paris, qui reportent et redisent dans le monde toutes les émotions, toutes les admirations qu'ils ont éprouvées à l'audition d'une musique si bien faite et si bien exécutée. Oui, l'on se plaît à redire, à décrire ses propres impressions et celles du public d'une manière plus ou moins ingénieuse, compétente ou banale. Quelques-uns diront qu'il est le Paganini de cette époque; on peut dire plus justement qu'il en est le Vieuxtemps : il a porté dans l'art de composer pour le violon et d'exécuter sur ce roi des instruments, son individualité, sa manière tranquille et grandiose qui ressemble fort peu à cette manière, caline et capricieusement originale qui caractérisait l'illustre violoniste génois.

Pour tout autre que Vieuxtemps, il y aurait quelque chose de plus difficile que de faire maintenant sa réputation : ce serait de conserver celle qu'il a acquise. Sans complaisance, sans faux enthousiasme, et même parfois avec une sévérité bien entendue,

Moi même j'ai servi de héraut à sa gloire,

et je me plais maintenant à en expliquer les causes, à en constater les effets.

Vieuxtemps n'a pas cette pression nerveuse d'archet qui rend le son convulsif, et n'est que le simulacre de l'expression et de la passion ; mais il a en lui cette chaleur contenue que devine l'auditeur bien organisé et qui provoque la sympathie. Son archet ne frôle pas la corde obliquement et d'une façon maniérée, dont il résulte un son de crin, ce qui fait *bisser* ce mot dont on a fait un nom populaire et commun pour désigner l'instrument et celui qui en joue.

L'artiste-lion dont il s'agit ici laisse aux violonistes fins et qui ne cherchent qu'à plaire aux dames, le trille dit perlé, serré; il le fait brillant, retentissant, parce que son doigt tombe de haut sur la corde. Son *staccato* ne dérive jamais en trait sautillé; il est toujours bien mordu, sonore au tiré comme au poussé de l'archet.

La double corde, cette pierre de touche de la justesse comme de la richesse harmonique sur l'instrument, est toujours irréprochable en Vieuxtemps. Il ne fait jamais valoir par des effets de pantomime ses traits risqués, son doigter et ses coups d'archet exceptionnels. Calme, insensible en apparence, il étonne, émeut, éblouit, sans vous provoquer du geste ou du regard à l'applaudir, et cependant chacun l'applaudit, car il est puissant, chaleureux, entraînant, car sa mélodie est expressive et distinguée; car son instrumentation est riche et vivace, et dialogue de toutes les parties de l'orchestre avec la voix principale : nous disons la voix, car le violon de Vieuxtemps est un premier ténor passionné, sympathique et brillant, qui réunit les sons du plus bel organe humain à toute la justesse des touches d'un piano d'Érard, frappées, amollies, rendues expressives et mélodieuses par les doigts de Thalberg, Prudent, de Marie Pleyel, Mattmann, Clauss ou Craever.

Avec une individualité artistique comme celle de Vieuxtemps, il était difficile aux solistes qui l'ont secondé dans sa première exhibition musicale, pour me servir de l'expression anglaise, de se distinguer autrement que par des effets de clair-obscur. C'est ce qui a eu lieu pour Mlle Duclout, cantatrice peu connue, qui a dit l'air du *Tancredi* de Rossini en français d'une manière convenable, ainsi qu'un nouveau *Brindisi*, d'un compositeur, peut-être Français aussi, du nom de Besançon, dont on aurait fait, sur le programme, Besanzoni. Si cette demoiselle possède une voix d'une bonne qualité, qui ne manque pas d'ampleur, mais qui a besoin de se dématérialiser par l'étude de la vocalisation, M. Kruger a, comme pianiste, un jeu léger, net et brillant, dont il a donné d'agréables exemples dans ce concert; et malgré sa qualité de seconde ombre au tableau musical offert par le célèbre violoniste dans la salle Herz, vendredi dernier, M. Kruger a fait plaisir et s'est fait applaudir; il a même été rappelé après l'exécution de sa *Harpe éolienne, rêverie*, et son impromptu, fait sans doute à loisir, intitulé : *Gazelle*.

Après une ouverture bien exécutée par un bon orchestre, fort bien dirigé par M. Georges Bousquet, Vieuxtemps est venu dire son nouveau concerto en *ré* mineur, œuvre d'une forme à lui, riche par la partie principale, et non moins riche d'effets d'orchestre. Cela commence par une sorte de tonalité vague, de *suspensions* qui donnent tout à la fois une allure scolastique et romantique à ce *tutti*; mais les idées nettes,

claires, arrêtées, du compositeur, le garantissent bientôt de tomber dans le romantisme pur sang, qui n'est que la divagation des idées sans logique. Un dialogue intéressant s'établit entre les violoncelles et le violon principal, qui procède ensuite en récitatif dramatique dans cette introduction; et puis la voix principale s'unit à celle du cor pour aller se reposer en duo sur la dominante de *mi*, point de repos ou d'orgue sur lequel le violon principal évolue et se livre à des traits d'une inextricable difficulté, dont on est sûr que l'habile soliste sortira vainqueur; car un de ses plus beaux priviléges est de vous bercer de confiance et de sécurité.

L'adagio religieux qui suit cette introduction est d'un beau caractère, tout à la fois mystique, scientifique et mélodique. Les trilles par lesquels le récitant rentre dans le motif, sont d'une pureté, d'un *brio* et d'un fini délicieux, quoique dans le haut du diapason de l'instrument; et ces trilles, qui ressemblent au gazouillement d'une nichée de rossignols dans le paradis, terminent d'une façon aérienne cet hymne tout empreint de religiosité et de foi.

Le *scherzo* est un morceau pittoresque, qu'on peut appeler une originale et vraie fantaisie sur les caprices du rhythme à deux temps, luttant contre le mouvement ternaire. C'est tourmenté, singulier, piquant; et le *trio* de ce *scherzo* vient à point pour vous bercer de mélodie et champêtre et suave comme les mille parfums de la prairie.

Le final rappelle le début du premier morceau et sent un peu l'école classique; mais tout le luxe de l'art moderne de jouer du violon, la riche double corde, les jolis dialogues du violon avec la clarinette, la flûte, le cor, jettent sur la forme rétrospective de ce morceau une variété, un entrain, un charme qui provoquent les applaudissements. Et dire que pour faire naître toutes ces sensations, pour opérer tous ces prestiges, tous ces charmes de mélodie et de traits diaboliques, Vieuxtemps était poursuivi par le stryge d'une chanterelle qui sifflait! Ah! si l'on savait ce que c'est qu'une chanterelle qui siffle pour un malheureux soliste! Les tourments d'un bon auteur dont on joue mal la bonne pièce ne sont rien en comparaison de l'inquiétude qu'éprouve un violoniste qui sent siffler la corde sous son archet. Il y a un long article, une touchante élégie à faire sur ce sujet; je l'écrirai une autre fois, n'ayant aujourd'hui que le temps et la place de dire que Vieuxtemps, avec et malgré sa chanterelle, a obtenu un colossal succès, qui s'est manifesté par de fréquents rappels.

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE.

PREMIER CONCERT.

Séances des derniers quatuors de Beethoven, par MM. Maurin, Sabattier, Mas et Chevillard.—Matinée musicale, par M. Hess.

De même que chaque théâtre de Paris a son public spécial, on peut reconnaître un auditoire particulier à chaque genre de concerts, à chacune des Sociétés musicales que renferme Paris. Celui de *la Société des concerts*, qui siége dans la salle du Conservatoire, se distingue par son dilettantisme instrumental quelque peu exclusif et par conséquent étroit. Son enthousiasme est stéréotypé, et menace de devenir héréditaire. Le public de la Société de *Sainte-Cécile* se compose de Belges, d'Allemands et d'auditeurs français, qui sont dans le progrès et qui ne s'arrêtent point avec une sorte de colère dans leur admiration rétrospective, fronçant le sourcil comme le Jupiter olympien dans le poëme de Parny, quand on lui parle de nouveaux dieux.

Le premier concert de la Société dirigée par M. Seghers a été donné, comme les précédents, dans la salle Sainte-Cécile, dimanche passé, 12.

La séance s'est ouverte par la 51e symphonie de Haydn. Cette œuvre du maître classique a été aussi bien sentie que bien applaudie, parce que l'exécution en a été soignée, nuancée et dite dans toute la pureté du style de l'auteur.

La berceuse de *Blanche de Provence*, chœur de Cherubini, a été chantée avec un charme de mystérieuse suavité qui a provoqué ces doux frémissements de plaisir dans l'auditoire, signes du suffrage le plus flatteur pour l'œuvre et son exécution, et qui s'est manifesté enfin en un *bis* unanime. La symphonie concertante pour violon et alto-soli et orchestre, n'a pas obtenu moins de succès. C'est une excellente idée que celle d'avoir été chercher dans les œuvres de Mozart ce charmant morceau à peu près inconnu de la génération actuelle. MM. Deloffre et Casimir Ney l'ont délicieusement exécuté.

Dans un *Ave verum* pour ténor solo et chœur, composé par M. Gounod, M. Masset a développé cette voix large, puissante, bien posée et pleine de charme qui se meut si bien dans la musique sacrée. On se croyait dans une basilique, et la rêverie mystique dans laquelle était plongé le public avait semblé l'absorber, quand il s'est souvenu qu'il venait de contracter une dette envers le compositeur et le virtuose chanteur, et l'auditoire entier s'est acquitté en bravos réitérés et prolongés.

Schubert a bien fait de jeter dans le monde musical d'immortelles mélodies sous lesquelles se dessinent d'une façon si pittoresque des harmonies expressives et dramatiques; car, certes, ce ne sont pas des ouvrages comme son ouverture de *Fier-à-Bras* qui lui auraient donné l'immortalité. La pensée en est vague, cherchée : cela est d'un style indécis; c'est de l'esprit allemand, moins l'invention et la vigueur de l'instrumentation. Nous avons une grande quantité d'ouvertures de nos vieux compositeurs français qui valent mieux que celle de *Fier-à-Bras*, aussi agréable à l'oreille que le fut au goût le baume du même nom confectionné par l'illustre Don Quichotte, et qui lui fit éprouver d'assez désagréables sensations, ainsi qu'à son brave écuyer Sancho Pança.

— Pour revenir aux publics spéciaux dont on étudie ou dont on forme le goût, nous signalerons celui dont MM. Maurin, Sabattier, Mas et Chevillard ont déjà conquis le suffrage l'an passé, et qu'ils convoquent encore cette année-ci, pour faire entendre les six derniers quatuors de Beethoven qui offrent ample matière à controverse depuis si longtemps, et que ces quatre artistes consciencieux exécuteront dans la salle Herz le mois prochain, après les avoir minutieusement et artistiquement répétés, pour en faire saillir les beautés exceptionnelles, peu saisissables pour un auditoire ordinaire. C'est d'un événement musical qu'il s'agit ici, d'une transformation de l'art, d'une nouvelle méthode : c'est la carrure mélodique et harmonique avec ses cadences consacrées, traitées cavalièrement par un homme de génie. Nous verrons l'effet curieux que produira sur le public, qui n'a pas de parti pris de juger telle ou telle forme bonne ou mauvaise, et qui se laisse faire, nous verrons cette impression en contact avec celle du petit noyau de connaisseurs qui rédigent l'opinion en musique autrement qu'en banalités artistiques ou en lieux-communs. Qui sait? Ils prendront peut-être le meilleur parti pour eux : ils n'en parleront pas.

— M. Hess est un pianiste-compositeur d'une solide instruction, ce qui ne l'empêche pas de payer tribut au goût du jour en écrivant de la musique légère; et qui dit légère, sous-entend gracieuse, élégante, quoique d'un style correct et pur. M. Hess, qui avait déjà donné quelques séances publiques de cette musique dans Paris, a récidivé chez Pleyel, et nous a fait entendre de jolies romances transcrites et variées pour piano, enrichissant ses thèmes mélodiques de charmantes arabesques, de broderies, de traits brillants; puis il nous a dit un *trémolo* d'un bel effet; et puis sont venues Mlles *Alice* et *Blanche*, polka et mazurka pour piano, qui ont locomotionné les mains de l'assemblée en attendant qu'elles mettent en mouvement, cet hiver, dans les salons, les jolis pieds des polkeuses et des mazurkeuses à la mode. *Une Scène maritime* et *l'Aurore*, *Méditation*, toujours pour piano, ont été dites par M. Hess; et, dans ces divers morceaux, il a prouvé, comme compositeur et pianiste, qu'il joint la clarté de l'idée au savoir, et un jeu classique à une brillante manière de jouer du piano.

Mlle Martinetti a chanté, dans ce concert, divers morceaux de M. Concone, qui ont fait applaudir le compositeur et la cantatrice.

M. Schlosser, qui possède une voix de basse onctueuse, expressive et vibrante, sans abus et sans manière, s'est fait également applaudir dans un chant intitulé *le Lévite*, et une autre mélodie dont le titre nous échappe. Belle émission de voix et bonne méthode doivent faire espérer à M. Schlosser un riche avenir de chanteur de salon en style dramatique ou religieux.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

LOUIS LACOMBE.

Musique de piano et de chant. — Trio pour piano, violon et violoncelle, trois nocturnes, valse de concert, l'Ondine et le Pêcheur.

Louis Lacombe est un de nos pianistes qui honorent le plus l'école française comme virtuose et compositeur. Il est allé, tout jeune, parfaire son éducation musicale si bien commencée à Paris. Enfant précoce et célèbre, il n'en est pas resté là; et, bien qu'il ne soit pas d'une haute taille, et semble vouloir même se faire petit par la forme du chapeau qu'il porte, ainsi que par sa modestie, sa réputation n'en a pas moins grandi. Ses deux œuvres symphoniques et lyriques de *Manfred* et d'*Arva* ont prouvé qu'il a de larges et belles idées musicales; qu'il sait écrire pour les voix et l'orchestre; et qu'un libretto lui échéant, il se montrerait compositeur dramatique, distingué par l'inspiration et le savoir. En l'absence de ce libretto, de ce poëme aussi difficile à trouver pour un compositeur dans Paris, qu'un poëme épique en France, M. Lacombe sème une foule de jolies idées musicales sous forme d'études, de trios, de quintettes et de musique plus légère. Sa *Valse de concert* pour piano est un solo brillant, riche d'harmonies inattendues, logiques et de rhythmes variés, même pour la main gauche, chose rare dans ce genre de morceau où la basse, procédant par trois noires, semble stéréotypée avec autant de monotonie que d'obstination.

Dans une œuvre intitulée *Trois nocturnes*, pour le même instrument, l'auteur a répandu ce charme de mélodie et de style lié que les grands maîtres modernes du piano ont souvent employé dans ce genre de morceaux. Le premier de ces nocturnes, en *ut* mineur, à trois temps, semble un reflet d'une pensée à la Chopin par son chant rétrospectif et mélancolique. Le second, en *sol* bémol majeur, est aussi en rhythme ternaire, et, par cela même, semble un peu trop continuer l'allure du premier, quoique le dessin en triolet de la main gauche donne plus d'animation à cette allure. Ce dessin en triolet qui se projette dans le morceau suivant, fait de ces trois nocturnes une œuvre complète par l'unité de la pensée; mais dans le dernier, l'auteur fait chanter à la main droite une romance simple, élégante et large tout à la fois, qui vous berce des plus douces émotions.

La *Chanson de la brise*, *l'Ondine et le Pêcheur*, sont deux œuvres légères, deux brillantes étincelles musicales pour la voix. La seconde de ces deux mélodies a été interprétée, transcrite, reproduite, raccourcie même pour le piano, car ce chant tout empreint de fraîcheur, obtient beaucoup de succès comme morceau vocal et instrumental.

C'est surtout dans son deuxième grand trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre de musique sérieuse, que M. Louis Lacombe se montre musicien créateur, unissant la science à la mélodie et la verve au goût. Il entre en matière par un allegro à trois temps, en *la* mineur, sur une phrase dite par la main gauche, phrase impulsive, animée et franche. L'action s'engage; le dialogue instrumental, serré, pressant et passionné, témoigne bien de la vie de l'œuvre et du combat qui va se passer. La mélodie abonde, ainsi que les *imitations canoniques* qui plaisent aux oreilles exercées à ce genre de travail.

Si le *scherzo* est un peu trop dans le caractère de la première partie, rhythme et dessin, il n'en est pas moins chaud et dramatique, et le *trio* avec accompagnement du violon et du violoncelle en blanches soutenues, donne un caractère d'orgue à cette partie du *scherzo*, qui se distingue aussi par une piquante originalité.

Le *largo*, qui, selon nous, serait mieux caractérisé par le mouvement *andante*, est tout empreint d'une couleur religieuse. Cela est riche de mélodie et d'harmonie; c'est large, grandiose, inspiré; et puis le *final*, mélangé d'une réminiscence du *scherzo* et de quelques mesures plaintives, commence, *agitato*, par un trait du piano qui annonce bien la couleur dramatique du morceau. Peut-être le style en est-il un peu tourmenté, diffus par trop d'idées, de mélodies complexes, enchevêtrées; mais une bonne exécution, comme on peut l'obtenir dans Paris par les habiles virtuoses que nous y possédons, permet de saisir toutes les beautés de ce morceau, digne péroraison d'une œuvre capitale et consciencieuse, qui met celui qui l'a écrite au rang de nos plus excellents compositeurs.

HENRI BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

FAYOLLE.

Le littérateur qui vient de mourir et auquel nous devons quelques lignes de biographie à cause de certains travaux d'histoire et de critique musicale, est un des nombreux exemples du peu de résultats qu'obtiennent de leurs efforts ceux qui poursuivent la réputation et la fortune par des routes diverses. Après avoir cultivé tour à tour les mathématiques, la littérature et la musique, M. Fayolle n'est parvenu à prendre rang ni parmi les savants, ni parmi les écrivains, ni parmi les artistes. Pour parler le langage allégorique usité à l'époque où il s'efforçait d'occuper de lui le public fort distrait à l'endroit de son mérite, Euranie, Clio, Euterpe, lui refusèrent les faveurs qu'il demandait à la fois à chacune d'elles. L'obscurité fut le prix de son inconstance. Cette leçon profitera-t-elle à d'autres, possédés comme lui du désir de l'universalité? Il n'y a pas lieu de l'espérer. Les leçons n'ont jamais profité qu'à ceux mêmes qui les ont reçues, et encore!...

M. Fayolle était le fils d'un dentiste qui s'était enrichi dans la pratique, et duquel les mauvais plaisants disaient qu'il avait fait crier tout Paris. M. Fayolle débuta, comme débutent tant de jeunes gens, par dissiper le patrimoine paternel. Il avait fait de bonnes études au célèbre collége de Juilly, était entré ensuite dans le corps des ponts et chaussées, et fut nommé chef de brigade à l'École polytechnique quand on créa cette institution. Pendant trois ans il se livra avec ardeur à l'étude des mathématiques, sous Lagrange, Monge et Prony, qui louaient son aptitude autant que son zèle. Ce zèle s'attiédit toutefois; il se croyait de l'imagination et mettait difficilement d'accord la sécheresse des chiffres avec ce qu'il appelait ses instincts poétiques. Auditeur assidu des leçons de littérature que M. de Fontanes donnait au collége Mazarin, il se prit de passion, d'une passion malheureuse pour l'art de rimer. Les journaux littéraires et les almanachs furent inondés de ses poésies. Ce n'étaient que des distiques et des pièces légères; mais il suppléait à l'étendue et, disaient les malveillants, à la qualité par la quantité. Il s'essaya pourtant dans un genre plus élevé et fit paraître la traduction de divers fragments du sixième livre de l'*Énéide*, celle de l'épisode de *Nisus et Euriale*, ainsi qu'un *Discours sur le goût*. Ces morceaux furent publiés dans un recueil intitulé *les Veillées des Muses*. Tout à coup il fit retour à ses premiers travaux, donna le plan d'un cours de mathématiques et tint même plusieurs conférences publiques au Louvre, sur la science des calculs; mais cette velléité d'idées positives ne fut pas de longue durée.

M. Fayolle, après avoir fait aux lettres l'infidélité que nous venons de dire, s'empressa de rentrer dans leur domaine. Il publia un *Discours sur la littérature et les littérateurs*, *le Petit Magasin des Dames*, recueil de huit volumes, et *les Quatre Saisons du Parnasse*, collection assez volumineuse, où il inséra plusieurs morceaux sur la musique ainsi que des notices sur des artistes célèbres. Vinrent ensuite des compilations qu'il donna sous les titres de *Mélanges littéraires* et de *Cours de littérature*, où il rassembla des fragments d'au-

teurs anciens et modernes. Thémis vint, à cette occasion, agiter le tranquille empire des muses. M. Fayolle eut des procès à soutenir contre les éditeurs des œuvres d'écrivains contemporains auxquels il avait cru pouvoir, sans délit, emprunter de longues citations. L'une de ses dernières productions fut un Dictionnaire d'épigrammes dans lequel il n'avait pas hésité, s'exécutant personnellement de bonne grâce, à transcrire des traits satiriques dirigés contre lui. Nous pourrions allonger encore la liste des ouvrages de littérature dont M. Fayolle fut l'auteur et l'éditeur, car la fécondité n'était pas le moindre de ses mérites; mais c'est principalement au point de vue de la musique que nous avons à nous occuper de lui. Nous passerons donc sous silence de nombreux opuscules en prose et en vers qui signalèrent l'activité de sa plume pour arriver aux écrits relatifs à notre art.

M. Fayolle avait étudié la musique tout en calculant et en versifiant. Barny lui enseigna le violoncelle, et Perne se chargea de l'initier à la connaissance des principes de l'harmonie. Dans le moment où son esprit, essentiellement variable, le faisait incliner vers ces nouveaux travaux, il entreprit la traduction du *Dictionnaire des musiciens*, de Gerber. Il n'épargna pas cet auteur, tout en lui empruntant la plus grande partie du texte de son livre, et signala des erreurs, avec plus ou moins de fondement, dans maint passage peu bienveillant; mais, soit qu'il ait traduit lui-même l'écrivain allemand, soit qu'il ait chargé de ce soin une personne étrangère à la théorie et à l'histoire de la musique, il est de fait que le *Dictionnaire des musiciens* renferme un bon nombre de bévues dont il serait injuste de charger la mémoire de Gerbeer. M. Fayolle avait senti la nécessité de s'adjoindre un homme compétent pour la publication de cet ouvrge. Il s'adressa à Choron, qui l'autorisa à se servir de son nom, mais ne fournit guère pour contingent que l'introduction, qui est incontestablement la meilleure partie du livre.

Une *Histoire du violon* qu'avait promise M. Fayolle, et pour laquelle il avait rassemblé, disait-on, de volumineux matériaux, ne vit pas le jour. Il n'en parut que des extraits sous le titre de *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Paganini et Viotti*. Comme littérateur musicien, M. Fayolle avait encore fourni des articles au *Magasin encyclopédique*, au *Mercure*, au *Journal des défenseurs de la patrie*, au *Journal des arts* et au *Courrier des spectacles*. Il fit également pour le supplément de la *Biographie universelle* quelques notices sur des artistes oubliés dans le corps de ce vaste ouvrage, ou morts depuis la publication des premiers volumes.

Non content d'être à la fois mathématicien, poëte, prosateur, historien et critique musicien, M. Fayolle eut un instant l'ambition de se révéler comme compositeur dramatique. Il écrivit les partitions de deux opéras dont le comte de Valory avait composé les poëmes à son intention; savoir: *Hercule au mont Œta* et *Anacréon à Théos*; mais, bien que son collaborateur eût du crédit à la cour, il n'obtint pas les honneurs de la représentation, en sorte qu'on ignore le sort qu'aurait pu avoir cette nouvelle application de ses facultés.

Mécontent de ses compatriotes, qui ne rendaient point assez hommage à des mérites si divers, M. Fayolle passa en Angleterre vers 1818 et y resta plus de dix ans. Les cours de littérature française qu'il ouvrit à Londres furent suivis par l'aristocratie et lui procurèrent d'honorables moyens d'existence. Il écrivit en outre des articles de critique musicale pour plusieurs journaux, et particulièrement pour l'*Harmonicon*.

En 1829, M. Fayolle revint en France. Il s'était de nouveau fixé depuis peu de temps à Paris, lorsqu'il publia une brochure intitulée: *Paganini et Bériot*, où il traçait un parallèle entre ces deux virtuoses en signalant les points de ressemblance offerts par leurs talents respectifs. Ce fut son dernier écrit. Depuis lors, il cessa de solliciter l'attention publique.

M. Fayolle était né à Paris le 15 août 1774. Il est donc mort à l'âge de soixante-dix-huit ans.

EDOUARD FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 16 décembre 1852.

Encore un triomphe pour Meyerbeer, qui doit avoir renoncé à les compter. Le Conservatoire avait terminé, l'hiver dernier, ses concerts par l'exécution des fragments de *Struensée*. Je vous ai fait connaître l'impression causée par l'œuvre admirable du maître. Cette impression a été si vive, que six mois n'ont pu l'affaiblir. Six mois! il n'en faut pas davantage pour bouleverser un empire, pour changer la face de la société, et les sensations produites par la musique peuvent durer autant que cela! Quoi qu'il en soit, M. Fétis a été vivement sollicité de comprendre *Struensée* dans le programme du premier concert de la saison. Cette demande était trop bien d'accord avec ses sympathies d'artiste pour qu'il ne l'accueillît pas. Nous avons donc entendu dimanche, pour la seconde fois, l'ouverture et les entr'actes dont Meyerbeer a illustré le drame de son frère.

Ce qui arrive rarement, la musique de *Struensée* a impressionné plus profondément encore que la première fois un auditoire rendu attentif, mais exigeant aussi, par le prestige de ses souvenirs. Nous sommes-nous trompé; sommes-nous allé trop loin dans notre enthousiasme, quand nous avons jugé que l'illustre auteur de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète* ne s'était élevé dans aucune de ses puissantes créations à la hauteur où est parvenu son génie dans les fragments de *Struensée?* Voilà ce qu'on pense à Bruxelles, voilà ce qu'en historien sincère je suis obligé de transcrire ici. Abondance d'imagination, poésie des idées, grâce et nerf de style, richesses infinies d'une harmonie où chaque accord est comme une révolution inattendue, effets saisissants d'une instrumentation qui n'a rien des formules usitées, splendeur magique d'un coloris à la fois chaud et fin, puissant et délicat, tel est l'ensemble vraiment saisissant de cette grandiose production.

Que serait la plus belle partition sans des interprètes intelligents et habiles? Après avoir dit les merveilles de l'œuvre, il faut que je parle de celles de l'exécution. L'orchestre du Conservatoire, sous la direction de M. Fétis, s'est montré digne de Meyerbeer; il a exprimé la pensée du maître tout entière, c'est-à-dire avec les nuances les plus variées, avec un accent, et l'accent vrai pour chaque phrase, pour chaque mesure, pour chaque note. Cet orchestre a pour lui le nombre indispensable à l'interprétation des grandes pages symphoniques de l'école moderne, l'habileté du mécanisme portée, dans chaque catégorie d'instrument, à sa plus grande perfection, et l'intelligence dont il reçoit de son chef la communication. Quels effets ne réaliserait-on pas avec quarante violons initiés par de Bériot à toutes les subtilités de l'archet; avec vingt violoncelles instruits par Servais; six contrebasses formées d'après la méthode de Dragonetti; avec des instruments à vent irréprochables, chose rare! le tout dirigé, inspiré par un maestro tel que M. Fétis! J'essaierais vainement de vous donner une juste idée des impressions ressenties par le public connaisseur des concerts du Conservatoire, à l'audition de la musique du *Struensée* rendue par cet orchestre merveilleusement discipliné. Les mots d'enthousiasme et de transports suffiraient à peine.

Par une heureuse opposition de style et de coloris musical, M. Fétis avait choisi la 42e symphonie d'Haydn comme morceau d'introduction. Haydn a vieilli, disent des amateurs exclusifs qui ne comprennent que les choses du jour. Cela n'est pas vrai quand on le rend selon le vrai caractère de ses inspirations. Haydn est toujours jeune, élégant, gracieux; j'en appelle aux auditeurs du dernier concert de notre Conservatoire.

Les solistes ont tort, habituellement, dans le voisinage de ces grandes compositions d'ensemble où l'art a développé toutes ses ressources. Pourtant, une élève de Mme Pleyel, Mlle Bienaimé, jeune artiste à laquelle il est permis de prédire un brillant avenir, s'est fait écouter et applaudir dans une partie du concerto de Hummel, ainsi que dans la fantaisie de Prudent sur *Guillaume Tell*.

L'Association des artistes-musiciens, fondée en vue d'une participation aux bénéfices d'une caisse de retraite, a donné aussi son premier concert. On y a exécuté en entier les morceaux écrits par Beethoven pour les *Ruines d'Athènes*, de Kotzebue. Vous n'ignorez pas que Beethoven n'avait pas lui-même une très-haute idée de cette production, l'une de ses plus négligées, et qu'il ne voulut point qu'elle fût publiée de son vivant. Il est de fait que si l'on y trouve des morceaux marqués du cachet de son génie, comme le chœur des derviches, il en est qui n'offrent rien de saillant et qu'on n'aurait pas songé à tirer de l'oubli, s'ils avaient été signés d'un nom moins illustre que celui de Beethoven.

L'anniversaire de la fête du roi a été l'occasion de la mise en lumière de deux nouvelles compositions musicales. L'une est un *Te Deum* de M. Steenackers, jeune maestro que vous devez connaître, car s'il est d'origine belge, il habite depuis longtemps Paris, où il a fait ses études techniques. Ce *Te Deum*, écrit spécialement pour la cérémonie dont il vient de rehaus-

ser l'éclat officiel et dédié à S. M. le roi des Belges, a été exécuté hier, 16 décembre, dans la cathédrale, sous la direction de l'auteur, par l'orchestre du théâtre royal, réuni aux musiciens ordinaires de l'église. On l'a trouvé fait selon toutes les règles de l'art, d'un fort beau style religieux et très-habilement instrumenté. Je ne dirai pas qu'il a obtenu du succès, parce que le mot succès n'est point applicable aux choses qui se passent dans l'église ; mais on en faisait généralement l'éloge.

La seconde des œuvres musicales qui se sont produites à l'occasion de la fête natale du roi est une cantate dont l'exécution a eu lieu au théâtre, dans une représentation solennelle, en présence des jeunes princes. Souffrez que je me borne à mentionner le fait sans y ajouter d'observations critiques. Mon amour-propre national aurait trop à souffrir si j'avais à donner une appréciation des paroles et de la musique de cette cantate, fruit de la collaboration de deux muses bruxelloises.

Mocker, de l'Opéra-Comique, vient de donner une série de représentations qui ont été très-suivies. Il nous a fait passer en revue une partie du répertoire où il déploie un talent de comédien si spirituel et si fin, et où il se montre musicien de bon goût, sinon chanteur de grande voix.

Notre troupe lyrique se complète. Après les trois débuts d'usage, Mlle Méquillet a été mise en possession de l'emploi de première chanteuse du grand Opéra. D'une autre part, Mlle Anna Lemaire, prima donna d'opéra comique, a complétement réussi dès son premier début dans *le Songe d'une nuit d'été*. Le piquant de son jeu et la brillante hardiesse de sa vocalisation lui ont conquis de prime abord les bonnes grâces du public. Elle a parfaitement le droit de prendre le titre de *chanteuse à roulades* par lequel on désigne ici l'emploi qu'elle est appelée à remplir.

Les dilettantes viennent de recevoir la bonne nouvelle qu'ils ne seront pas privés d'opéra italien tout cet hiver, ainsi qu'ils en avaient la crainte. La troupe de M. Bocca nous revient et commence ses représentations à dater du 1er janvier. D'après des arrangements conclus avec cet impresario, elle jouera alternativement avec la troupe d'opéra français dans la salle du Théâtre-Royal.

Les habitués du Vaudeville, spectacle secondaire de notre capitale, ont été ces jours derniers bien agréablement surpris en voyant annoncer une représentation tout à fait extraordinaire à laquelle devaient concourir Mme Pleyel et Mme Ugalde. Cette dernière n'a pu tenir les promesses de l'affiche, n'ayant pas obtenu du directeur de l'Opéra-Comique la permission d'aller charmer les oreilles du public belge. Mme Pleyel a donc été forcée de payer pour deux, et elle l'a fait avec cette grâce qui s'unit chez elle à l'immense talent que vous savez. Elle a joué quatre morceaux comme elle seule sait le faire, et, ce qui ne vous surprendra pas, elle a été l'objet d'une quadruple ovation à laquelle n'ont manqué ni les acclamations admiratives, ni les bouquets dont on avait jonché le sol autour d'elle. Si la vie d'artiste a ses souffrances, elle a aussi, pour de certaines natures privilégiées, ses instants d'enivrement. Il est beau de fasciner ainsi tout un auditoire, et d'être, pour ainsi dire, l'arbitre de ses impressions. Ce despotisme séduisant du talent, nul virtuose ne l'exerce à l'égal de Mme Pleyel.

Berlin, 9 décembre 1852.

Convenons qu'il y a peu de villes où il serait possible d'avoir en peu de jours autant de jouissances musicales. La nomenclature de ce qui a été donné par les théâtres et les concerts publics dans le courant d'une semaine en dira plus que des paroles. D'abord, nous avons entendu au Théâtre-Royal : *la Clémence de Titus*, de Mozart ; *Alceste*, de Gluck ; *la Favorite*, de Donizetti ; *Don Juan*, *le Prophète*, *Oberon*, de Weber, et *Robert-le-Diable* ; au Théâtre Italien : *Il Matrimonio secreto*, *Don Pasquale*, et *l'Elisir d'amore*. Des petits théâtres nous ont fait entendre : *la Fille du Régiment*, *le Maçon*, *la Poupée de Nuremberg*, et un opéra-comique nouveau en deux actes, de M. Schæffer : *la Belle Gasconne*, dans lequel il y a de fort jolies choses, beaucoup de verve et d'esprit. En fait de musique classique : un concert de musique sacrée par les chœurs de la cathédrale : on y a entendu des œuvres de Bach, Durante, Palestrina et Mozart ; un grand concert de symphonies, par la Société des concerts ; une symphonie nouvelle de Wurst, la symphonie en *ré* de Beethoven, et les ouvertures de *la Flûte enchantée* et du *Freischütz*.

Ces ouvrages ont été dits avec talent ; mais la finesse des nuances qui font un si admirable effet au Conservatoire de Paris, n'y est pas observée, et les instruments sont faibles dans cette grande et vaste salle de concert. Il n'y a que seize violons, quatre violoncelles et quatre contrebasses. Le *Paulus* de Mendelssohn a été exécuté deux fois par la Société Stern et par l'Académie de chant. En outre, plusieurs matinées et soirées de musique de chambre et plusieurs concerts de musique moderne. Vous voyez qu'un amateur de musique trouve de quoi passer le temps agréablement et utilement. Il est bien entendu que dans les grands opéras, Mmes Wagner, Kœster et Tutczek, ont chanté les rôles principaux. Quant aux ténor et basse, ils sont faibles ; mais Formès vient d'arriver, et avec lui, nous aurons une des meilleures basses, si rares aujourd'hui. Je ne dois pas oublier que dans plusieurs concerts on a exécuté l'ouverture la grande Polonaise et les entr'actes de *Struensée*, de Meyerbeer, qui sont toujours et chaleureusement applaudis. Jenny Lind vient d'arriver avec son mari, M. Goldschmidt. On ne sait pas encore si elle se fera entendre ; elle doit passer tout l'hiver à Dresde pour se reposer. Depuis quelques jours, M. Léonard, le jeune et déjà célèbre violon de Bruxelles, est ici avec sa femme, connue à Paris sous le nom de Mlle Mendi, la belle Espagnole, cousine de la Malibran, que vous avez entendue au Conservatoire et au concert de la *Gazette musicale*, et qui chante d'une façon si originale les chansons espagnoles. Ces artistes remarquables ne font que passer ici sans donner concert : ils se rendent à Saint-Pétersbourg.

Il n'est question en ce moment à Berlin que d'une aventure arrivée à M. Léonard, il y a quelques jours. Cet artiste demeure à l'hôtel de St-Pétersbourg ; il préludait sur son violon dans sa chambre. Un amateur étranger qui habitait la chambre voisine l'écoutait, l'oreille collée contre la cloison. Après quelques instants, il appelle le garçon, et lui demande quel est le violon qui habite la chambre voisine : — Un monsieur Hubert, de Bruxelles, répond le garçon (il avait pris le prénom pour le nom). — C'est singulier, dit l'amateur ; je me flattais de connaître tous les violonistes de talent et je n'ai jamais entendu parler de M. Hubert ; n'importe, dites-lui qu'un amateur, son voisin, désire faire sa connaissance. Bref, l'amateur entre, tenant une boîte à violon sous le bras, et s'annonce comme ami de Ernst, Vieuxtemps, Sivori, Lipinski, Beriot, Joachim, Bazzini, Ole-Bull. Bientôt la froideur d'une première entrevue disparaît. M. Léonard lui fait entendre un excellent *Stradivarius*. L'amateur s'extasie sur le talent de l'artiste, mais ne dit pas un mot du violon ; il ouvre sa boîte, en tire un autre *Stradivarius*, et prie M. Hubert de le jouer. A peine notre artiste a-t-il fait quelques notes, qu'il reste ébahi devant une telle sonorité, une telle puissance et un tel volume de son. Pendant cinq heures, il essaie les merveilles du célèbre facteur de Crémone ; mais, hélas ! toujours le célèbre *Stradivarius* de l'amateur paraissait être le père de celui appartenant à l'artiste. Vers la fin de la soirée, M. Léonard offre son portrait à l'amateur, qui reconnaît enfin son erreur ; il embrasse l'artiste et lui dit qu'il a désiré faire sa connaissance à Bruxelles, mais qu'il était absent lors de son séjour dans cette ville, et il finit par lui offrir son *Stradivarius* en échange du sien. Vous vous imaginez le bonheur de M. Léonard, qui, en ce moment, ne partagerait pas son sort contre celui de personne au monde.

Tous ceux qui ont entendu ce magnifique violon sont unanimes pour constater son immense supériorité. Un tel acte honore l'amateur et l'artiste. Le premier se nomme Baptiste de Hunyady, célèbre médecin de Pesth.

M. S.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Moïse*.

*** Dimanche dernier, *le Prophète* avait attiré la foule. Roger chantait le rôle de Jean de Leyde et y déployait le talent supérieur avec lequel il a créé ce grand rôle. Mlle Masson, qui, peu de jours auparavant, avait fait sa rentrée dans *la Favorite*, paraissait pour la seconde fois dans le rôle de Fidès, et y faisait preuve d'une admirable expression dramatique. Mlle Dussy, dans le rôle de Berthe, a montré qu'elle était en notable progrès.

*** Lundi, la représentation de *Moïse* a été troublée par une indisposition subite de Gueymard, qui, après le premier acte, s'est trouvé hors d'état de continuer le rôle d'Aménophis. Marié, en excellent musicien, s'est chargé de le lire à l'improviste, et s'est fort bien tiré de cette pénible tâche. On avait offert aux spectateurs qui ne voudraient pas rester, de leur rendre leur argent. Une faible minorité a seule accepté cette offre.

*** Le *Juif errant*, donné mercredi, a marché sans encombre devant une salle magnifique et au bruit des bravos. Merly jouait pour la seconde fois le rôle d'Ahasvérus, et, pour la seconde fois, il a mérité d'y être applaudi, rappelé. Roger, Mmes Tedesco, La Grua, ont chanté aussi admirablement que de coutume. S M. l'Empereur honorait cette représentation de sa présence.

*** Quand l'épidemie se jette sur un théâtre, il n'y a plus moyen de lutter. Il faut avoir été directeur pour en savoir quelque chose. Vendredi, la *Favorite* et la *Vivandière* étaient affichés ; mais, vers le soir, une bande a prévenu le public qu'il y avait relâche forcée pour cause d'indisposition de quatre artistes : Mmes Masson et Tedesco, MM. Saint-Léon et Morelli. Quatre artistes à la fois ! cela ne s'était jamais vu, de mémoire d'affiche.

*** *Luisa Miller*, traduite en français, paraît ajournée. C'est le nouveau ballet, *Orfa*, qui passera d'abord ; la première représentation en est prochaine.

*** Octave, le ténor dont on se souvient toujours à Paris, est engagé à Florence, où il va chanter le rôle du *Prophète*.

*** La première représentation de *Marco Spada*, l'opéra nouveau de MM. Scribe et Auber, dans lequel Mlle Caroline Duprez fera ses débuts, est annoncée pour mardi prochain.

*** Le Théâtre-Italien annonce pour aujourd'hui dimanche, spectacle extraordinaire.

*** Dimanche dernier, *l'Elisire d'amore* reparaissait au même théâtre avec Mme Vera Lorini, cantatrice élégante et distinguée, qui avait débuté dans la saison de 1849, sous la direction de Ronconi. Le public l'a retrouvée avec toutes ses qualités. Calzolari et Belletti ont supérieurement joué et chanté les rôles de Nemorino et du sergent. Le baryton Fiorio, que nous ne connaissions pas encore, est trop insuffisant dans le rôle du charlatan Dulcamara, tout rempli des souvenirs de Lablache et de Ronconi.

*** L'*Elisire d'amore* a été joué dimanche et jeudi; mardi, on donnait *Luisa Muller*.

*** Hier samedi, le Théâtre-Italien a repris *Norma*, chantée par Mmes Sophie Cruvelli, Beltramelli, MM. Bettini et Susini.

*** Cabel, le baryton, vient de reparaître cette semaine sur la scène du Théâtre-Lyrique, où il a tenu un rang distingué il y a quelques années. Le jeune artiste a chanté plusieurs fois avec succès le rôle principal du *Maître de chapelle*. Nul doute que la direction ne fasse une excellente acquisition en s'attachant définitivement un chanteur de ce talent.

*** *Si j'étais roi*, dont on annonce pour après demain la 68e représentation, est à l'étude dans toutes les villes qui possèdent des théâtres d'opéra : Lyon, Marseille, Bordeaux, Rouen, Lille, Strasbourg, Nantes, Metz, etc., etc., montent ce charmant ouvrage avec le plus grand soin.

*** *La Fête des arts*, chant de l'avenir, de MM. Méry et A. Adam, exécutée à l'Opéra-Comique devant S. M. l'Empereur, et interprétée par Mme Ugalde, Mlles Lefebvre, Wertheimberg et Battaille, vient de paraître en petite partition in-8° (piano et chant) chez l'éditeur J. Benacci Peschier. Cette nouvelle composition de l'auteur de *Si j'étais roi* a obtenu à chaque représentation les honneurs du *bis* et les applaudissements de la salle entière.

*** Le Comité de la grande exposition qui se prépare à Dublin pour le printemps prochain, désirant inaugurer cette solennité par une exécution musicale d'un genre magnifique, a écrit à Meyerbeer pour le prier de composer une œuvre chorale en rapport avec l'importance de l'objet et l'immensité de l'édifice que l'on a construit tout exprès.

*** Thalberg vient d'arriver à Paris où il passera l'hiver. A la suite d'un voyage de santé en Valachie, il s'est fait entendre à Bucharest, où il a été reçu triomphalement et comblé de riches présents par les nobles dames de cette capitale. L'hospodar, prince gouverneur de la province Valaque, a fait remettre au célèbre artiste, à la suite d'un concert, une bague d'une grande valeur enrichie de diamants et portant son chiffre.

*** La Société Sainte-Cécile donnera, le dimanche 26 décembre à 2 heures très-précises, le deuxième concert en dehors de l'abonnement, exclusivement consacré à l'exécution des œuvres nouvelles des compositeurs contemporains. — 1. Ouverture de concert de M. Alexandre Stadtfeld. — 2. Ode à Sainte-Cécile, paroles de M. Nibelle, musique de M. Camille Saint-Saëns, pour orchestre, soprano solo et chœurs; le solo de soprano sera chanté par Mme Meillet.—3. Symphonie en *la* mineur de M. Niels W. Gade. — 4. Chant danois, paroles de Millevoye, chœur pour voix d'hommes, musique de M. J.-B Wekerlin. — 5. Andante d'une symphonie composée par Mme la vicomtesse de Grandval. — 6. Fragments de l'épopée lyrique composée pour les fêtes à l'industrie universelle, poëme de M. Méry, musique de M. Lacombe. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers; les chœurs seront dirigés par M. Wekerlin.

*** Voici le programme du premier concert de la Société symphonique, qui aura lieu demain lundi, à huit heures du soir : 1° Symphonie en *si* bémol, de Haydn, composée pour les concerts de Salomon, à Londres; 2° *Aria di Chiesa*, de Stradella, chanté par Mlle Victorine Dietsch; 3° concerto de piano, de Mendelssohn, exécuté par Mlle Wilhelmine Clauss; 4° air de *la Fée aux Roses*, d'Halévy, chanté par Mlle Dietsch; 5° symphonie concertante pour deux violons, d'Alard, exécutée par MM. Lancien et Viault, premiers prix du Conservatoire en 1852, 6° ouverture des *Deux journées*, de Cherubini.

*** M. Charles Deininger, inventeur d'un procédé pour l'amélioration des violons et autres instruments à cordes, donnera, aujourd'hui dimanche, à une heure, une séance musicale, dans laquelle on entendra MM. Armingaud, Jacquard, Lalo et Delannoy, qui joueront sur des instruments préparés d'après son système.

*** La Société des concerts de Berlin, Société un peu anonyme, a donné à peu près incognito une séance un peu musicale dans laquelle on a fait d'assez bonne musique de Beethoven, Weber et Meyerbeer. M. Schultze y a joué du violon, et Mlle Molidoff y a chanté d'une manière agréable et même dramatique le grand air du *Freischutz* et celui de *Grâce*, de Robert-le-Diable, le tout en allemand.

*** Un fort beau concert, au profit des pauvres, a été donné le 10 de ce mois à Compiègne. Il avait été organisé par les soins de M. Viénot, l'officier artiste du 7e régiment de chasseurs, et lui-même a voulu concourir à l'éclat de la soirée, en exécutant sur le piano plusieurs de ses compositions les plus brillantes. Mme Sabatier et M. Lefort étaient chargés de la partie vocale.

*** Le jeune violoniste Poussard a donné à Vienne son premier concert. Les journaux allemands s'accordent à parler de lui avec grands éloges et à constater son succès.

*** M. Strocken, pianiste et professeur distingué, est de retour d'un voyage qu'il a fait en Hollande. Il se propose de passer l'hiver à Paris.

*** Miss Kennedy, la célèbre harpiste anglaise, vient d'arriver à Paris et se propose de se faire entendre dans plusieurs concerts.

*** La direction du théâtre d'Amiens est en ce moment vacante, et les prétendants sont invités à se présenter. La ville accorde une subvention annuelle de 9,600 fr. accompagnée de divers autres avantages, y compris le paiement du droit des pauvres, s'élevant à 5,000 fr.

*** M. Adolphe Schimon, l'accompagnateur par excellence des chanteurs, est de retour à Paris, après un assez long séjour à Florence et à Londres, où son double talent de pianiste et de compositeur a été parfaitement apprécié. M. Schimon se fixe de nouveau à Paris. C'est une bonne nouvelle pour nos salons et pour tous les chanteurs, qui s'en feront leur accompagnateur favori.

*** M. Schaleck, de Prague, artiste d'un talent vraiment distingué sur la *Zither*, instrument presque inconnu en France, vient d'arriver à Paris, et se propose de se faire entendre dans plusieurs concerts.

*** Nous annonçons au public l'Album Henrion. Ses nombreux amateurs y trouveront des mélodies charmantes et fraîches, empreintes de cette nouveauté originale par laquelle ce jeune compositeur s'est toujours distingué.

*** M. Conrad Mathias Berg, professeur de musique distingué, vient de mourir à Strasbourg, à l'âge de soixante-sept ans.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 9 décembre. — Samedi dernier, la jolie salle de M. Ronbaud avait pris un air de fête pour recevoir un jeune artiste dont le talent, apprécié naguère au Grand-Théâtre, s'était montré digne de toutes les sympathies. Cet artiste, M. Frédéric Giraud, qui, à peine arrivé parmi nous, avait recueilli tant de suffrages, n'a pas voulu quitter Marseille sans prendre congé du public d'élite dont la protection bienveillante lui avait facilité l'accès de nos salons. Il a donc choisi dans son répertoire les morceaux les plus attrayants et les a non-seulement exécutés avec beaucoup de charme, mais en homme pour qui l'art du violon n'a plus de secrets. La *Fantaisie-caprice*, une des compositions les plus complètes de Vieuxtemps, a valu à M. Giraud un très-honorable succès. L'auditoire, fort bien disposé par la manière dont il a joué l'introduction si large de l'œuvre instrumentale, lui a décerné les plus chaleureux applaudissements après chaque variation. Les *Souvenirs d'Amérique* ont été pour cet artiste un véritable triomphe; il s'est joué avec aisance de toutes les difficultés ardues que renferme cette pièce originale, l'effroi de tous les violonistes médiocres.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Amsterdam*, 12 décembre.— La *Reine de Chypre*, d'Halévy, vient d'être exécutée pour la première fois en cette ville et accueillie avec enthousiasme. Cet ouvrage a déjà eu quatre représentations, et toujours salle pleine. Mme Verdini et M. Gaudema, chargés des principaux rôles, ont été chaque fois rappelés sur la scène.

— *Lucia di Lammermoor* a d'obtenu sur notre Grand-Théâtre un succès plus éclatant, s'il est possible, que le *Barbiere di Siviglio*. Tamburini, dans le rôle d'Asthon, s'est élevé au plus haut degré comme chanteur et comme acteur. Gardoni, avec sa voix douce et sensible, a, dès la première phrase du duo *Sull a tomba*, su séduire tous les cœurs. Mme Persiani a surpassé toute notre attente; c'est avec un vrai bonheur que nous avons applaudi la belle musique de Donizetti, qu'elle seule sait si bien interpréter.

*** *Berlin*. — On annonce pour le mois de janvier une composition mélodramatique en un acte, par M. Truhn, intitulée : *Cléopâtre*. Le principal rôle sera chanté par Mlle Wagner. Dans le courant du même mois, le Théâtre-Royal donne un opéra-comique en deux actes par Schloesser à Darmstadt : *La Jeunesse de Charles Ier*. — L'Opéra-Italien a fait sa clôture à la dernière représentation du *Prophète*, avec Mmes Wagner et Herrenburger; la salle était comble. — La bibliothèque royale possède une collection volumineuse de compositions dues à Hoffmann, le célèbre auteur des *Contes fantastiques*. On y remarque entre autres les opéras : *Ondine*, *Julius Sabinus*, *Amour par jalousie*, *l'Elixir de l'immortalité*; de plus, *la Croix sur la Baltique*, tragédie de Werner; *Arlequin*, ballet; six duos, diverses symphonies et une foule de compositions pour musique instrumentale. — L'opéra-comique a fait sa rentrée à l'établissement de Kroll avec *la Fille du Régiment*. — *La Poupée de Nuremberg* a été jouée avec beaucoup de succès au théâtre Friedrick-Wilhelmstadt. C'est Mme Rudersdorf qui chante le rôle principal, dans lequel le public l'a justement applaudie.

*** *Cologne*. — On vient d'ouvrir une souscription pour la construction d'une nouvelle salle de spectacle; le chiffre des sommes souscrites s'élève déjà à 140,000 thalers, près de 480,000 fr.

*** *Vienne*. — *Indra*, opéra nouveau de M. de Flotow, vient d'être mis à l'étude; les répétitions ont lieu sous la direction de l'auteur.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Cie, 103, rue Richelieu,

ALBUM DE CHANT POUR 1853

De Douze Romances, paroles de MM. AIMÉ GOURDIN, F. DASSIER *et* ADOLPHE CATELIN,

MUSIQUE DE

T. LABARRE ET E. DASSIER

NINA.
LES PRÉS SONT FLEURIS.
LE PETIT PIED DE MA VOISINE.
LA BELLE MARIE.
VOUS QUI PARLEZ D'AMOUR.
JE SERAI LA, TOUJOURS!
AMOUR. TRANSPORT.
LE VISIONNAIRE.
POUR LES PAUVRES, MERCI.
VIENS L'ENTENDRE.
L'AIGUILLE.
LA VIEILLE.

Dessins de MM. NANTEUIL, AUMONT, LEROUX, FORGET et COINDRE.

Reliure riche, prix net, 12 fr.

ALBUM MUSARD

COMPOSANT LE RÉPERTOIRE DES BALS DE L'OPÉRA POUR 1853

Quadrille sur MOISE.
Quadrille LES DAMES DE LA HALLE.
Polka russe LES CHEVALIERS GARDES.
Polka-mazurka STEEPLE-CHASE.
Polka-mazurka ALMA.
Schottisch L'ONCLE TOM.
Valse NEW-YORK.
Redowa LA BERGÈRE DES ALPES.

Reliure riche, prix net, 12 fr.

LES HEURES DU MATIN

Cours de 160 exercices de 8 mesures chacun pour le piano,

OEUVRE NOUVELLE DE

CH. CZERNY

Op. 821. — En trois suites; prix de chaque, 10 fr.

LES WILLIS PAR CHARLES JOHN

NOCTURNE-ETUDE pour le piano. — Op. 11. — Prix 7 fr. 50.

Chez COLOMBIER, éditeur, 6, rue Vivienne :

ALBUM

DE

PAUL HENRION

12 Romances, Mélodies ou Chansonnettes,

DESSINS DE JULES DAVID.

Richement relié, net, 12 fr. — En volume, 25 fr.

Paris, G. Flaxland, éditeur, 4, place de la Madeleine.

MÉLODIES DE L. DU ROTOIS

PAROLES DE

MME E. DE GIRARDIN, MM. E. BARATEAU, J. LESGUILLON, EMILE LEPELLETIER, HENRI V***, EUGÈNE DE L'ÉGLISE.

Dessin de MM. Aumont et Leroux. — Reliure de H. Maillet.

L'ENFANT ET L'ANGE, mélodie. (A Mme Lefébure-Wély.)
SI J'ÉTAIS PAPILLON! cantilène. (A M. Faure, de l'Opéra-Comique.)
LE PETIT FRÈRE AUX CIEUX, mélodie. (A Mme Rabi.)
DANIEL LE SONNEUR, chanson. (A Mme Charles Ponchard.)
LE REGARD, romance. (A M. J. Lefort.)
TOUJOURS ET PARTOUT, séguidille. (A M. Anatole Lionnet.)
MALHEUR DE SE QUITTER, élégie. (A M. François Wartel.)
C'EST VOUS! (avec hautbois), mélodie. (A MM. Triébert et J. Lefort.)
LA ROSETTE DES BOIS, bluette. (A Mme Gaveau-Sabattier.)
LE BOUQUET, mélodie. (A M. J. Montini.)

Prix net : relié, 12 fr.; broché, 5 fr.

PARIS. - IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : BOULEVART DES ITALIENS, 1.

19e Année. | No 52. | 26 Décembre 1852.

On s'abonne dans les Départements et à l'Étranger, chez tous les Marchands de Musique, les Libraires et aux Bureaux des Messageries et des postes.

Lyon. A notre Agence générale, rue du Garet.
Genève, et pour toute la Suisse. Chez M. Ed. de la Flechière, 491, rue du Terraillet.
Bruxelles. Delrie Tomson, 15, rue des Dominicains.
Londres. Wessel et Ce, 229, Regent street
St-Pétersbourg. Bellzard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musicale.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Joegerstr.
Lisbonne. Sassetti et chez Canongia.

Prix de l'Abonnement :

Paris, un an. . . . . 21 fr
Départements, Belgique et Suisse 30
Étranger 31

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Du développement futur de la musique dans le domaine du rhythme (9e et dernier article), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *Marco Spada*, en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber (1re représentation), par **Henri Blanchard**. — Hector Berlioz en Allemagne. — Nouvelles et annonces.

Voici les primes que nous offrirons cette année à nos abonnés, anciens et nouveaux, et qui seront immédiatement à leur disposition, soit en prenant, soit en renouvelant leur abonnement :

1° ALBUM DE PIANO, contenant : Joyous-Galopp, par *Gerville*. — Idylle, par *Méreaux*. — Tarentelle, par *Léopold de Meyer*. — Menuet, par *E. Prudent*. — Romance sans paroles, par *H. Rosellen*. — Te reverrai-je? pensée, par *Ch. Voss*.

2° ALBUM DE CHANT, par *T. Labarre*, contenant six romances : — Nina. — Les Prés sont fleuris. — Le Petit pied de ma voisine. — La belle Marie. — Vous qui parlez d'amour. — Je serai là, toujours!

3° ALBUM MUSARD, contenant : — Quadrille sur Moïse. — Quadrille les Dames de la halle. — Polka russe, les Chevaliers gardes. — Polka, Steeple chase. — Polka-mazurka, Alma. — Schottisch, l'Oncle Tom. — Redowa, la Bergère des Alpes.

DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE

Dans le domaine du rhythme.

(9e et dernier article) (1).

LE RHYTHME DE LA VERSIFICATION DANS SES RAPPORTS AVEC LE CHANT.

Le rhythme naît de la symétrie, et la symétrie a trois caractères, qui sont : *l'accent*, *le nombre* et *la période*. J'ai démontré cela surabondamment dans mes articles précédents ; mais il s'agit ici de l'application de ces principes à la versification, dans ses rapports avec la musique. Les poëtes, lorsqu'ils imaginent des vers destinés à la mélodie, et les auteurs de livrets d'opéras, connaissent, en général, le mécanisme de la quantité, en ce qui concerne l'union de leur art avec celui des musiciens ; mais en France (or, ce sont les poëtes français que j'ai particulièrement en vue dans cet article), en France, dis-je, on néglige beaucoup la symétrie de l'accent, et plus encore celle de la période.

Je viens de dire que nos versificateurs connaissent le mécanisme de la quantité, en ce qui concerne la destination de leurs vers à la musique : ils ont fait, en effet, de grands progrès dans cet art, depuis environ trente ans ; on ne voit plus beaucoup d'exemples du désordre qui régnait autrefois dans ce que les littérateurs français appelaient la poésie lyrique, ni de ces suites de vers de toutes les mesures qui se succédaient au hasard dans les morceaux d'opéras et mettaient les compositeurs au supplice ; on a reconnu la nécessité de faire disparaître l'alexandrin de la poésie chantée, à moins qu'il ne soit destiné au récitatif ; le vers de dix même n'est plus employé qu'avec réserve, et l'on s'est convaincu que les meilleures mesures pour la musique sont les vers de huit et de six syllabes. Toutefois, il reste beaucoup à faire encore sous ce rapport pour arriver à la perfection de la poésie lyrique italienne. A l'égard du rhythme d'accent et de celui de la période, on peut dire, sans être accusé d'exagération, que les auteurs d'opéras et d'opéras comiques français ne s'en sont point occupés jusqu'à ce jour, et que la plupart de leurs vers sont accentués d'une manière complétement fausse. Je démontrerai cela tout-à-l'heure ; mais il est nécessaire que j'examine d'abord ce qui concerne le rhythme de quantité. La versification française est susceptible de perfectionnement sous ce rapport.

On ne voit plus, dans un ouvrage dramatique, des vers antimusicaux comme ceux-ci, que je tire de l'opéra de Grétry, *Céphale et Proeris* :

Fière indifférence,
Sois l'appui de l'innocence ;
Défends nos cœurs.
L'Amour en vain soupire :
Résistes à son empire ;
A ses attraits vainqueurs,
Opposes tes rigueurs.
Romps ses nœuds dangereux,
Eteins ses feux.
Sourire et larmes,
Tout, dans ses charmes,
Est dangereux.

Un vers de cinq syllabes, un vers de sept, un vers de quatre, un de six, un de sept, trois vers de six, et quatre vers de quatre ! voilà la versification de nos anciens opéras ; j'en pourrais citer mille exemples, et même de pires. Les auteurs d'opéras de l'époque actuelle n'en sont plus là : ils ont emprunté aux formes italiennes une plus grande régularité de nombre. Métastase et ses successeurs leur ont fourni le modèle des trois rimes féminines suivies d'un vers masculin seul qui rime avec le quatrième vers d'un autre couplet ; mais il leur manque la variété de cette poésie si musicale dont Apostolo Zeno et Métastase sont les maîtres, et peut-être aussi quelques nouveautés que ces poëtes n'ont pas connues. Et, d'abord, remarquons que rien n'est moins favorable à la variété que l'emploi fréquent et alternatif du vers de huit syllabes et du petit vers de quatre, qui n'en est, en quelque sorte, que le dé-

(1) Voir les nos 35, 36, 37, 40, 43, 44, 48 et 50.

doublement. Or, ce sont ces rhythmes qu'affectionnent beaucoup d'auteurs de livrets d'opéras. De même, ils dédoublent souvent le vers de six pour en faire un petit vers de trois, qu'on ne peut considérer comme un rhythme, et auquel succède souvent un vers de sept, qui rompt toute régularité. C'est ainsi que dans *le Val d'Andorre* nous voyons la romance de *Rose de Mai* établie sur ce rhythme irrégulier que repousse la musique:

Marguerite,
Qui m'invite
A te conter mes amours,
Dis-moi vite,
Ma petite,
Si je dois t'aimer toujours.
Etc.....

Sur un rhythme semblable, il n'y a de ressource pour le musicien que dans la note et parole; et souvent même il ne peut remplir cette condition qu'en faisant violence à la langue. Par exemple, sur ces vers qu'on vient de lire, Halévy n'a pu éviter de faire entendre l'hiatus *invi-te-à*, au lieu de dire *invit'à* qu'exigent les règles de la prononciation; car l'auteur des paroles ayant fait commencer le troisième vers par une voyelle, ce vers aurait été diminué d'une syllabe si l'élision eût été faite, à moins que, conformément aux règles de la grammaire, on n'eût écrit :

Marguerite,
Qui *m'invites*
A te conter mes amours,
Etc.....

Mais, dans ce cas, il n'y eût point eu de rime entre les deux vers de trois.

J'interromps ici mon analyse de la forme rhythmique, pour faire remarquer que le défaut que je viens de signaler se présente fréquemment dans les paroles françaises destinées à la musique, et qu'il est une source d'embarras pour les compositeurs. Si je ne me trompe, pas un de nos poëtes lyriques ne sait que le rhythme musical exige qu'après une rime féminine il faut, si les vers sont égaux, que le vers suivant commence par une voyelle, sous peine de donner une syllabe de plus au vers féminin, car la musique n'a pas d'*e* muet : tout s'y prononce. Jamais les poëtes italiens ne manquent à cette règle. Au contraire, s'il y a changement de mesure dans le vers qui suit la rime féminine, si ce vers correspond à un autre de même mesure, il doit commencer par une consonne ; car s'il y avait élision, elle enlèverait au vers une syllabe nécessaire pour la mesure, et le rhythme musical serait brisé.

Ceci me conduit à remarquer aussi que les versificateurs français qui écrivent pour la musique ne distinguent pas ce qui doit commencer par le temps levé, et ce qui appartient au frappé : chez les Italiens, au contraire, cette confusion ne se trouve jamais. Or, je ne connais pas d'opéra français qui n'offre plusieurs exemples de l'altération du rhythme de la musique par la confusion dont je parle. Ce défaut est surtout sensible dans les couplets. Pour en citer un exemple connu de tout le monde, je choisis celui de la barcarolle de *la Muette de Portici*, où le compositeur a été contraint de dénaturer son rhythme à chaque vers, dissimulant, toutefois, avec adresse son embarras par le caractère fortement cadencé de l'accompagnement. Voici le premier couplet :

Amĭs, lă mătinĕĕ ĕst bĕllĕ.
Sŭr lĕ rĭvagĕ ăssemblĕz vŏus.
Mŏntez̆ găimĕnt vŏtrĕ năcĕllĕ,
Et dĕs vĕnts brăvĕz lĕ cŏurrŏux.
Cŏndŭis tă bărquĕ ăvĕc prŭdĕncĕ ;
Pĕchĕur, părlĕ băs.
Jĕttĕ tĕs fĭlets ĕn sĭlencĕ
Pĕchĕur, părlĕ băs.
Lĕ roi dĕs mĕrs nĕ tĕ chĕpperă păs.

Il est à peu près impossible d'imaginer quelque chose de plus antirhythmique que ce couplet. Il n'y avait pas doute pour le compositeur au premier vers, car il commence évidemment au temps levé : *Amis*; mais ces deux syllabes, séparées du reste du vers, anéantissent l'harmonie du rhythme, et, pour conserver le caractère de la mélodie, il n'y a d'autre ressource que de violer la prosodie, en chantant :

La ma-tinée | est bel-le.

Le second vers commence par trois brèves suivies d'une longue, et le second hémistiche est parfaitement semblable : ce serait un très-bon vers, si tous les autres étaient semblables ; mais il n'y a pas d'analogie avec le premier, et le musicien ne peut rester fidèle à son rhythme qu'en faisant une nouvelle faute de prosodie, et faisant chanter :

Sur le - riva-ge assem-blez vous.

Même chose au troisième vers ; il faudrait dire :

Mŏntez̆ găimĕnt | vŏ-trĕ năcĕl-lĕ.

Mais la cadence rhythmique de la mélodie serait brisée. Pour la sauver, le compositeur s'est vu forcé de faire une des fautes les plus considérables contre la prosodie, en donnant la note brève à la première syllabe de *votre*, et la longue à la seconde, en sorte qu'il scande le vers de cette manière :

Mŏn | tĕz găi | mĕnt vŏ | trĕ nă | cĕl | lĕ.

Le quatrième vers est pire encore, car il est composé de huit syllabes divisées également, à savoir, trois (*et des vents*), suivis de cinq (*bravez le courroux*). Ici, le musicien a été vaincu par le versificateur, car il n'a pu répondre à sa phrase :

Sur | le ri | va-ge as | semblez | vous.

que par celle-ci :

| Et des | vents | bra-vez | le cour | roux.

C'en est fait du rhythme de la période : il n'existe plus.

La suite n'est pas moins curieuse comme monument de versification antipathique à la musique. En effet, le cinquième vers, qui commence au temps levé et paraît d'abord favorable au rhythme musical, en ce qu'il est ce qu'il est purement trochaïque, comme on le voit par cette division :

Con | duis ta | barque a | vec pru | dencé.

ce vers, dis-je, étant suivi d'un autre qui commence par une consonne, et le compositeur étant obligé de prononcer l'*e* muet de la dernière syllabe, n'en pouvant faire élision avec la première du vers suivant, il en résulte que ce même vers a neuf syllabes en réalité. Dans cette situation, le compositeur, ayant un temps de trop à exprimer, ne peut retrouver la mesure que par la vitesse, et se voit obligé de presser deux syllabes sur deux doubles croches absolument étrangères à son rhythme. Même chose se reproduit entre le septième et le huitième vers :

Jette tes filets en silence;
Pêcheur, parle bas.

Mais le rhythme du premier de ces vers ne répond pas à celui du vers

Conduis ta barque avec prudence.

lequel procède dans toute sa longueur par une brève suivie d'une longue. Pour conserver son rhythme, le compositeur a donc été obligé de multiplier les fautes de prosodie, et de scander le vers de cette manière :

Jĕt | tĕ tĕs | fĭ-lĕts | ĕn si | lĕncĕ.

Quant au dernier vers, qui est de dix syllabes,

Le roi des mers ne t'échappera pas.

il oblige le musicien à prendre un rhythme complétement étranger à ce qui précède.

Si maintenant nous examinons le second couplet, nous verrons que le poëte n'a aucune idée de la différence du temps levé et du temps frappé déterminé par la nature des mots. Au premier couplet, le premier vers commençait par une brève (*A* | *mis*), c'est-à-dire au temps levé ; ici, c'est le contraire :

L'heure viendra, sachons l'attendre ;
Plus tard nous saurons la saisir.
Le courage fait entreprendre,
Mais l'adresse fait réussir.

La première syllabe de l'*heure* est longue ; il y faut donc un temps frappé ; dès lors le rhythme du premier couplet disparaît dans celui-ci. Au second vers, c'est encore pis, car l'accentuation en est absolument différente de celle du second : aussi le compositeur n'a-t-il pas été seulement obligé d'altérer son rhythme, mais de changer sa mélodie.

Je ne pousserai pas plus loin cet examen : l'analyse que je viens de faire suffit pour rendre évidentes les entraves que la négligence des versificateurs français oppose au génie des musiciens. Mais, dira-t-on, ces entraves n'ont point empêché Auber d'appliquer à des paroles si défectueuses une mélodie charmante, devenue populaire. Loin qu'on y ait remarqué des défauts de rhythme, son succès a eu pour cause son caractère rhythmique très-prononcé. L'objection est fondée ; mais c'est à la rare intelligence du compositeur qu'elle doit toute sa valeur. Ne se dissimulant pas les défauts de symétrie qu'il n'avait pu éviter dans son chant, même en prosodiant mal, il a senti que l'uniformité du rhythme trochaïque de l'accompagnement pouvait seule couvrir les défauts du rhythme de cette mélodie ; c'est surtout ce rhythme entraînant qui a déterminé l'effet du morceau.

Opposons à l'absence de régularité dans l'accentuation des vers lyriques français l'harmonieuse cadence de la poésie italienne. Entre mille exemples excellents de Métastase, je prends celui-ci dans son *Temistocle* :

Al furor d'avversa sorte
Più non palpita e non teme
Chi s'avvezza allor che freme
Il suo volto a sostener.
Scuola son d'un alma forte
L'ore sue le più funeste,
Come i nimbi e le tempeste
Son la scuola dei nocchieri.

Dans une autre mesure, cet air de *l'Artaserse* n'est pas moins admirable par son harmonie :

Mi credi spietata?
Mi chiami crudele?
Non tanto furore,
Non tante querele;
Che basta il dolore,
Per farmi morir.
Quell' odio, quell' ira
D'un' alma sdegnata,
Ingrata Semira,
Non posso soffrir.

Je sais que, quoi qu'en ait dit Scoppa, notre langue n'a pas la richesse d'accentuation qui rend la langue italienne si favorable à la musique ; je sais que les difficultés sont beaucoup plus nombreuses et plus considérables pour donner à notre poésie lyrique un caractère sensiblement rhythmique ; mais si nous n'avons pas l'accent tonique si prononcé, nous avons du moins l'accent logique, qui ne peut être négligé dans la facture des vers, sans qu'il en résulte une cause de destruction pour le rhythme musical et même pour l'intelligence des paroles. Il est impossible que l'accent, ou le temps fort de la musique, porte sur un article, sur une conjonction, sur une syllabe brève, et conséquemment, tout vers qui commence par l'une ou l'autre de ces choses a pour expression musicale un temps levé. Or, le premier vers étant dans ces conditions, tous ceux qui suivent doivent l'être, sous peine d'anéantir la symétrie, sans laquelle il n'y a point de rhythme possible. Si, au contraire, la première syllabe d'un vers est longue, tous les autres vers doivent commencer de même. Enfin, l'ordre des longues et des brèves, étant fixé par le premier vers, doit se répéter d'une manière symétrique dans tous les autres, à moins que le dernier ne soit d'une autre mesure, qu'il ne se termine par une syllabe masculine, et qu'il ne corresponde par la rime et par la mesure au dernier vers d'un autre couplet ; auquel cas, il indique une mutation de rythme.

Les Italiens ont trois caractères différents pour chaque mesure de vers, à savoir, le *tronco*, le *piano*, et le *sdrucciolo*. Ces caractères résultent de la nature des mots employés dans leur construction. Le mot est *tronco*, c'est-à-dire *tronqué*, lorsque la voyelle sur laquelle est placé l'accent n'est suivie d'aucune syllabe. Le nom de *tronco* vient de ce que les mots de cette espèce subissent un retranchement, comme *bontade*, dont on fait *bontà* ; *fèce*, transformé en *fè*, etc. Le mot est *piano*, c'est-à-dire *plein*, entier, si l'on n'y a fait aucun changement, et si l'accent tonique est suivi d'une syllabe, comme dans *cáro*, *béné*, *sincéro*, *discerniménto*. Enfin le mot est *sdrucciolo*, c'est-à-dire *coulant*, si l'accent est suivi de plusieurs syllabes, comme *amábile*, *dócile*, *pálpitano*, etc. La voyelle accentuée a beaucoup de force dans les mots *sdruccioli*, mais les autres syllabes se précipitent et se prononcent rapidement. Remarquez que je n'ai mis l'accent aux mots *piani* et *sdruccioli* que pour indiquer sa place ; les Italiens ne l'écrivent pas. Les *tronchi* sont les seules qui aient l'accent sur la dernière syllabe, précisément pour faire connaître leur qualité et empêcher la confusion dans certains cas. La terminaison du vers par un *tronco*, par un *piano* ou par un *sdrucciolo*, lui donne une harmonie toute différente, et la poésie y puise une grande variété. Scoppa, dont l'ouvrage intitulé : *Les Vrais principes de la versification*, est d'ailleurs fort estimable, a fait de vains efforts pour démontrer que les Français ont des vers *tronchi*, *piani* et *sdruccioli*; mais, à quelques lignes de distance, il tombe à cet égard dans une contradiction manifeste. « Les vers français, aussi » bien que les italiens, dit-il (§ 165), sont distribués en *piani*, *tronchi* » et *sdruccioli*, selon que les mêmes sont terminés par des mots *piani*, » *tronchi* et *sdruccioli*. Ils sont énoncés par des mots *féminins*, *mas-* » *culins*, et si l'on pouvait faire usage des vers *sdruccioli*, on les aurait » appelés *glissants*. Les mots sont différents, mais les choses sont les » mêmes. » Puis il cite comme des vers *piani* ou féminins, ceux-ci :

Telle qu'une bergère en ses beaux jours de fête,
De superbes rubis ne charge point sa tête.

et comme des vers *tronchi* ou masculins, ceux-ci :

Et sans mêler à l'or l'éclat des diamants.
Cueille dans un champ voisin ses plus beaux ornements.

Mais qu'y a-t-il de tronqué dans *diamants* et *ornements*, et que pourrait-on ôter de *fête* et de *tête?* Ce qui constitue le *tronco*, le *piano* et le *sdrucciolo* de la langue italienne, c'est que le même mot peut se présenter sous les trois formes, et que dans toutes trois, l'accent reste à la même place, comme on le voit dans *fè*, *fèce*, et la troisième personne du pluriel, *fécero*. Nous avons bien en français les divers temps des verbes, mais l'un ne peut s'employer pour l'autre, et à chaque temps, à chaque personne, l'accent change de place. Ainsi, *donne* a l'accent sur la première syllabe, et *donnèrent* sur la deuxième. Au surplus, Scoppa se contredit lui-même quelques lignes plus loin lorsqu'il ajoute : « Je ne trouve aucun exemple de vers *sdruccioli* ou *glissants* » dans la poésie française. »

Il est donc évident que la versification française est dépourvue des ressources et de la variété des formes dont je viens de parler ; mais il en est d'autres dans la poésie italienne dont la nôtre peut s'enrichir. Les poëtes italiens ne prennent jamais pour sujet d'une scène musicale une conversation plus ou moins spirituelle, des jeux de mots, une narration, rien enfin de ce qui remplit la plupart des opéras comiques français. Ils savent que la musique n'a de signification et de force que lorsqu'elle exprime les affections de l'âme. Dans le genre sérieux, ce qu'ils préparent pour le génie des compositeurs est sentimental, passionné, pathétique ; s'ils ont à exprimer la gaîté, ils ont un entrain, une verve de bouffonnerie qui ne craint pas d'aller jusqu'au grotesque. Beaucoup de mauvaises pièces sortent de leurs mains ; mais toutes les situations dans

lesquelles ils placent des airs, des duos, des morceaux d'ensemble, sont dramatiques et bien sentis. Une qualité distingue surtout les bons poëtes italiens, à savoir, le discernement dans le choix de la mesure des vers la plus analogue au sentiment à exprimer et au mouvement de la scène. Apostolo Zeno, Métastase, et, dans ces derniers temps, Romani, ont des choses admirables en ce genre. Leur habileté à trouver des rhythmes poétiques variés et des dispositions diverses de leurs vers mérite de servir de modèle aux poëtes lyriques de toutes les autres nations. Les vers de six, de sept et de huit syllabes sont les mesures qu'ils préfèrent, mais surtout les premiers et derniers. Quelquefois ils n'ont qu'une seule rime féminine pour tous les vers de deux ou de trois couplets, sauf les derniers de chaque couplet, lesquels riment ensemble. Il y a une singulière force rythmique dans la redondance de cette rime obstinée. En voici un exemple pris dans *Il Sogno di Scipione*, de Métastase :

A chi serena io miro
Chiaro é di notte cielo :
Torna per lui nel gelo
La terra a germogliar.
Ma se a taluno io giro
Turbido il guardo e fosco ;
Fronde gli niega il bosco,
Onde non trova in mar.

Plus souvent la rime féminine change dans le second couplet, et trois vers de chacun de ces couplets riment ensemble; le quatrième rime avec le quatrième du couplet suivant. Cette coupe s'est introduite depuis quelques années dans les livrets d'opéras français. Il n'y manque que l'harmonie rhythmique qui se trouve presque toujours dans la poésie italienne, et dont la comparaison, qui forme le sujet de cet air de l'*Olympiade*, offre un parfait modèle :

Quel destrier che all' albergo è vicino
Più veloce s'affretta nel corso :
Non l'arresta l'angustia del morso,
Non la voce, che legge gli dà.
Tal quest' alma, che piena è di speme,
Nulla teme, consiglio non sente :
E si forma una gioja presente
Del pensiero che lieta sarà.

Dans les situations vives, ou lorsqu'il s'agit d'exprimer une émotion forte, Métastase excelle à renfermer l'expression d'un petit nombre de vers disposés trois par trois, comme dans cet air d'agitation placé dans une scène d'*Artaserse* :

Non è ver, che sia contento
Il veder nel suo tormento
Più d'un ciglio la grimar.
Chè l' esempio del dolore
È uno stimolo maggiore,
Che richiama a sospirar.

Grâce à l'harmonie rhythmique dont Métastase offre le parfait modèle sous toutes les formes, les Italiens varient à l'infini les dispositions des rimes dans leurs vers lyriques et les multiplient sans en affaiblir l'effet par leur éloignement. Ainsi, il combinent quelquefois trois ou quatre rimes dont ils amènent le retour de diverses manières ; mais ils n'usent de cet artifice que dans les vers de six ou de quatre syllabes, afin que l'harmonie de la rime ne s'affaiblisse pas. Je trouve un exemple de ce genre d'arrangement dans un air de *Didone ;* le voici :

Ardi per me fedele,
Serba nel cor lo strale ;
Ma non mi dir crudele
Se non avrai mercè.
Hanno sventura eguale
La tua, la mia costanza :
Per te non v' è speranza,
Non v' è pietà per me.

La poésie lyrique italienne admet aussi l'usage fréquent de la rime croisée ; mais on y trouve souvent une rime masculine redoublée, dont le retour fréquent a une singulière énergie. Un exemple de versification de cette espèce se trouve dans l'admirable duo de l'*Olimpiade*, entre Megacle et Aristea, chef-d'œuvre d'expression passionnée, de rapidité dans le dialogue et d'harmonie rhythmique.

Toutes ces formes pourraient être introduites dans la versification française destinée à la musique, Je ne sais pourquoi l'on n'admettrait pas aussi le vers de neuf à deux césures dont Hoffmann a fait un heureux essai dans cette romance du petit opéra *le Secret* :

Je te perds | fugiti | ve espérance;
L'infidè | le a rompu | tous nos nœuds.
Pour calmer | s'il se peut | ma souffrance,
Oublions | que je fus | trop heureux.

Je sais qu'on a dit que de tels vers sont des monstres en poésie ; mais je ne comprends pas pourquoi ce qui a une harmonie rhythmique serait repoussé par l'oreille. Que le vers de neuf soit insolite, à la bonne heure ; mais ce n'est pas un motif suffisant pour le bannir de la poésie chantée, s'il peut y produire de bons effets ; et, à cet égard, il ne peut s'élever de doute, car tout ce qui a une cadence symétrique est excellent pour la musique.

A l'égard des mutations de rhythme dont j'ai parlé dans mes articles précédents, ce n'est pas au poëte qu'il appartient de les dicter au compositeur, car la liberté du génie de celui-ci doit être complète. Une situation dramatique étant donnée, et le sentiment qui en est l'expression s'étant emparé de l'imagination du musicien, c'est lui, s'il trouve cette expression dans des transitions de rhythme, qui doit en donner le modèle au versificateur, dont la tâche consistera à trouver la disposition et la mesure des vers propres à s'adapter à ces rhythmes. Un pareil travail n'est pas facile, sans doute; mais un peu d'habitude suffira pour en faire surmonter les obstacles. Au surplus, si les auteurs de livrets d'opéras prennent au sérieux les observations contenues dans cet article, et s'ils comprennent ce qu'ils doivent faire pour donner à leurs ouvrages plus de valeur au point de vue de l'effet de la musique, ils verront aussi que ce que je leur demande ne serait pas réalisable avec leurs habitudes de négligence dans la composition de leurs vers lyriques. Pour la plupart de nos poëtes d'opéras, la conception du sujet et la disposition des situations principales dans les trois ou dans les cinq actes qui composent leur plan, est la partie importante de l'ouvrage; le reste se fait au pied levé et sans y prendre trop garde. Or ce n'est pas ainsi qu'on peut faire de la poésie rhythmique basée sur la correspondance symétrique des accents et sur toutes les conditions de détail dont j'ai parlé. Un tel travail exigera plus de soins, plus de temps qu'on n'a l'habitude d'y donner. Se trouvera-t-il quelqu'un doué de la volonté, du courage et du talent nécessaire? J'avoue que je l'espère peu, car notre siècle n'est pas celui des efforts désintéressés et des sacrifices faits à l'amour de l'art; cependant, si quelqu'un entreprend la réforme de la versification française au point de vue du rhythme d'accentuation, j'ai la conviction qu'il y pourra trouver quelque gloire, et je n'ai nul doute du succès.

FÉTIS père.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

MARCO SPADA.

Opéra-comique en trois actes, libretto de M. SCRIBE, *partition de M.* AUBER.

(Première représentation, le 21 décembre 1852.)

Après avoir bâti beaucoup de ses opéras comiques sur des restaurations, M. Scribe vient de préluder à celle des brigands italiens en nous représentant un des leurs comme un modèle de courage, d'audace, de morale et d'amour paternel. Ce Marco Spada est un chef de voleurs qui, frappé mortellement d'une balle d'un des soldats du pape, meurt en reniant sa fille qu'il idolâtre, pour ne pas lui laisser le nom peu considéré de la fille d'un chef de brigands, comme, par exemple, Antony, dans le drame de ce nom, poignarde une femme mariée,

sa maîtresse, afin de sauver sa réputation, en lâchant ce madrigal au mari et à ceux qui viennent pour l'arrêter : Elle me résistait, je l'ai assassinée ! Ce brave Marco Spada jure donc sur le salut de son âme, au moment d'expirer, que sa fille, l'enfant de sa chair et de son sang, comme il se le dit à lui-même, n'est pas sa fille, mais bien celle d'un duc dont il a massacré la famille. Il est vrai qu'avant de faire cet aveu, et sur le point de mourir, il dit tout bas au prêtre à qui il se confesse, et par une restriction jésuitique, que la charmante Angela est bien réellement sa fille ; et tous les spectateurs, témoins de ce dénouement, s'en vont bien persuadés que le démon, Satan, ou l'esprit malin, comme on voudra le nommer, n'aura pas plus cette âme, qu'il n'a eu celle de Robert-le-Diable, protégé par l'amour maternel. Cet honnête et adroit voleur passe donc de vie à trépas, laissant à sa fille un beau nom qui n'est pas le sien, mais qui lui permet de faire un brillant mariage.

Avant d'arriver à ce lugubre dénouement, qui n'est guère dans les habitudes de l'Opéra-Comique, il faut dire que M. Scribe fait passer ses spectateurs par une foule de petites péripéties qui sont fort amusantes à voir jouer et se mouvoir.

La scène se passe au premier acte dans les environs de Rome, chez Marco Spada, qui, sous le nom du baron de Torrida, reçoit le gouverneur de la ville éternelle, espèce d'imbécile, accompagné de sa nièce, la marquise de San-Piétri, veuve et coquette, suivie d'un capitaine de dragons, assez sot et suffisamment peureux pour un officier des troupes du pape, et, de plus, cavalier servant, sigisbé de la nièce du gouverneur de Rome, dont celle-ci se moque, et qu'elle épouse par force, par ordre de Marco Spada, bien qu'elle aimât mieux se marier avec son cousin, qui, lui, aime Angéla, la fille du chef de voleurs, dont il est héroïquement aimé.

Nous sommes, au second acte, chez le gouverneur de Rome, où le temps se passe à chanter, à danser, à quêter pour des moines, et à faire des projets de campagne pour arrêter le fameux Marco Spada, qui assiste à cette fête sous le nom du baron de Torrida, avec sa fille. Le brigand, bon père, honnête et sensible, arrête, au moyen d'un pistolet qu'il lui met sous le nez, le moine qui avait promis au gouverneur de lui faire connaître le chef de bande qu'on soupçonne être dans le palais. Ici, se montre l'héroïsme de la fille de Marco Spada : en apprenant la profession de son père, elle ne veut plus épouser le neveu du gouverneur, qui, dans son dépit, consent alors à son mariage avec la marquise, mariage que Marco Spada rompt plus tard, au troisième acte, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Enfin, après une foule de scènes variées, amusantes, dont quelques-unes ont paru cependant un peu longues, on arrive au dénouement tragique que nous avons cité tout d'abord, et qui termine ce drame lyrique, orné de palais somptueux, d'une partie du Colysée en ruine, de costumes à peu près contemporains de ceux du régent en France, et d'une musique de tous les temps, élégante et savante comme M. Auber en sait faire.

L'introduction de l'ouverture en *la* mineur est d'un caractère mystérieux et dramatique. Les violoncelles y jouent un rôle intéressant par une phrase de chant suave et distingué. Après cette introduction, qui se repose sur la dominante de *la*, une tarentelle surgit, gaie, folle, échevelée, en mélodie chaude, animée, italienne, et qui peint bien le lieu de la scène, tarentelle, enfin, qui rappelle celle de *la Muette*. Le compositeur ne pouvait pas mieux s'inspirer. La péroraison de cette ouverture est ferme, vigoureuse par des effets de brillante instrumentation.

Le premier morceau se compose de deux couplets chantés par Angéla : *Mon seigneur bien aimé, mon père, ne grondez pas*, suivis d'un petit quatuor sans importance musicale. La sérénade chantée par Federici est d'un joli caractère, surtout par le petit ensemble qui termine chaque couplet.

Le morceau chanté par Marco Spada à sa fille, à laquelle il dit :

Ah ! ton doux sourire
Vient m'ouvrir le ciel.

est un bel air de basse qui se termine par une cabalette en style italien un peu vieillot. Vient ensuite un duo : *Daignez, mon père, me conduire à ce bal...* entre Marco Spada et sa fille, morceau de scène bien fait ; puis un petit quatuor qui précède le moment où les personnages vont se mettre à table, et qui est suffisamment joyeux et gastronomique. Le quintette qui suit, et dans lequel intervient l'amoureux Fédérici, a plus d'importance musicale ; il devient sextuor *con cori*, et il est bien traité sous le rapport scénique, de l'agencement des voix principales et d'un chœur de soldats, qui se marie avec énergie aux sons énergiques des instruments de cuivre et aux effets sobrement calculés du tambour. Les traits de vocalisation des six interlocuteurs sont bien soutenus par les notes détachées et syllabiques du chœur. Ce moyen est très-connu, mais il produit toujours de l'effet.

La petite valse, préface, entr'acte du premier au deuxième acte, est d'un thème agréable, mais un peu vulgaire par la *coda*. Au commencement de ce deuxième acte se trouvent deux jolis couplets chantés par la marquise, qui dit à son adorateur Pepinelli, le militaire :

Vous pouvez soupirer,
Vous pouvez espérer ;
Mais, songez-y bien,
Je n'accorde rien.

Le chant de ces couplets est élégant et coquet, et bien dans la manière du compositeur. Cette jolie mélodie a enlevé tous les suffrages : elle n'avait pas moins plu dans *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, où elle s'était déjà montrée. Si Molière a dit : « Je prends mon bien partout où je le trouve ; » M. Auber peut bien le prendre dans le sien, dans sa propre bourse, dans son écrin de mélodieux brillants.

Après un bel ensemble pour la présentation de l'amoureux Federici, neveu du gouverneur, vient la mélodie un peu répétée du moine quêteur, mais qui est d'un bon caractère religieux, car il demande de l'argent : c'est inspiré. La noble compagnie, après avoir satisfait aux demandes du moine, passe dans la salle du bal sur une petite symphonie d'une mélodie élégante et surtout d'une charmante harmonie. L'air de Marco Spada aux genoux de sa fille évanouie, lorsqu'elle a appris la profession exceptionnelle de monsieur ; cet air est encore d'une belle et touchante mélodie, mais beaucoup trop longue pour la situation. L'auditeur, quelque mélomane qu'il soit, en écoutant ce bon père chanter si longement : « Grâce, pardon ma fille ! » est tenté de s'écrier avec notre bon La Fontaine :

Tire-la d'abord du danger,
Tu feras après ta harangue.

L'ensemble à trois voix sans accompagnement du morceau suivant est fort bien traité et surtout bien dit, car les interprètes entrent dans le port de *la* majeur avec une remarquable précision de justesse qui fait honneur à leur sentiment musical.

Le chœur des brigands dans les ruines du Colysée a bien le caractère énergique et féroce voulu ; il contraste heureusement avec les vocalises d'Angela, qui s'est faite un peu brigante aussi, par la force de l'exemple paternel, mais pour moraliser, adoucir les habitudes des coquins qui sont sous les ordres de son père. Il y a bien dans cet ensemble musical quelques petites réminiscences de *Fra Diavolo* ; mais c'est un écho agréable dont le poëte a d'ailleurs donné la réplique au compositeur. A ce morceau, qui affecte aussi la manière italienne avec vocalises, sous lesquelles procède le chœur en notes syllabiques, succède un air de la marquise exprimant bien sa terreur de se trouver en compagnie de messieurs les brigands, qui lui font contracter ce qu'on pourrait appeler un mariage à la carabine, mariage auquel il ne manque pourtant pas un beau chant religieux bien dit sur ces paroles consacrées dans tout opéra :

A la sainte chapelle
Où l'hymen vous appelle, etc.

Après tout ce luxe de musique de scène et vocale, Angéla vient dire un grand air de *prima donna assoluta*, qui commence par un beau *contabile* en *sol* mineur qui ne monte rien moins qu'au *ré*, et qui maudit le *sort fatal* dans une *coda* énergique et dramatique ; c'est un ré-

sumé de toutes les difficultés, disons-le aussi, de tous les casse-cous de l'art du chant, ou *steeple-chase*, course au clocher de la vocalisation.

Un beau trio vient ensuite, morceau dramatique auquel se mêle le chœur des brigands. Nous engageons les auditeurs qui aiment les effets d'orchestre scéniques à écouter une jolie partie d'alto sur ces paroles : *Eloignez-vous, ne m'interrogez pas*, et des harmonies vocales distinguées et du meilleur effet. Tels sont les riches et peut-être un peu trop nombreux éléments, avec un chœur énergique de soldats qui la termine, de cette dernière partition du continuateur de Grétry, d'Hérold et de Boïeldieu.

Après l'œuvre même de M. Auber, ce qu'il y avait de plus intéressant dans cette représentation, c'était le début de Mlle Caroline Duprez à l'Opéra-Comique, après avoir passé par le Théâtre-Italien. Toutes les formules du madrigal et de la galanterie artistique ont été épuisées à l'égard de cette jeune et précoce cantatrice. Nous ne nous évertuerons pas à en chercher de nouvelles. Il est certain que Mlle Caroline Duprez chante d'un bon style, qu'il y a en elle un sentiment musical dramatique et vrai. Dans la mélodie posée et naturelle, dont il n'est pas fait abus dans la nouvelle partition, la voix de la jeune débutante arrive fraîche et vibrante sans affectation à l'oreille de l'auditeur charmé. C'est surtout dans un morceau des plus brillants, et dont nous n'avons pas encore parlé, dans une déclaration d'amour en quatre langues : russe, anglaise, italienne et française, placée au second acte, écrite avec une exquise coquetterie, que Mlle Duprez a étonné, ravi la salle entière. Le début de la jeune artiste a donc été brillant, bruyant, fleuri ; car il y a eu bouquet, rappel, etc. Ce triomphe a été justement partagé par Battaille, qui a joué et chanté Marco Spada en bon comédien et en excellent chanteur.

Le personnage de la *signora marchesa de San Pietri*, coquette séduisante, est on ne peut mieux représenté par Mlle Andrea Favel, qui prouve qu'elle sait passer avec facilité de la bonhomie de la mère Gaillard au ton brillant d'une Célimène d'opéra comique. Couderc est chargé de la partie du comique distingué à l'Opéra-Comique, et il s'acquitte de cet emploi à la satisfaction générale : il est très-amusant en officier poltron des soldats du pape, surtout quand il veut absolument jouer du hautbois. MM. Boulo, Bussine et Carvalho ont fait preuve de talent dans les trois rôles secondaires dont on les a chargés : le premier, par sa voix expressive et flatteuse ; le second, par son organe bien timbré, onctueux dans ses accents religieux ; et le troisième par sa bonne diction dans le personnage du gouverneur de Rome, qui ne montre rien des qualités brillantes d'un César, d'un Auguste, d'un Jules II, ou même d'un Rienzi.

HENRI BLANCHARD.

HECTOR BERLIOZ EN ALLEMAGNE.

Les journaux d'outre-Rhin ne cessent de s'occuper du séjour de Berlioz en Allemagne et de l'exécution de son *Benvenuto Cellini*. Nous empruntons à l'article de l'un des critiques les plus estimés quelques considérations générales sur l'auteur et sur son œuvre.

Hector Berlioz appartient à ces individualités, et il y figure au premier rang, qui provoquent parmi leurs contemporains des opinions diamétralement opposées ; il est tour à tour l'objet du plus ardent enthousiasme et de la haine la plus implacable. Lors de sa première apparition sur notre scène, *Benvenuto Cellini*, par suite de la nouveauté des conceptions et des procédés, parut tant soit peu étrange. Le public hésitait devant des formes avec lesquelles il n'était point familiarisé. Aujourd'hui, cette grande œuvre est mieux comprise : avec la nouveauté a disparu cet air d'étrangeté qui, dès l'abord, avait paralysé les sympathies. Aujourd'hui le voile est tombé des yeux, les cœurs se sont ouverts et les esprits comprennent et jouissent.

L'accueil fait à la quatrième représentation de *Benvenuto Cellini* est un acte de justice qui honore ceux qui l'ont exercé, et dont la portée est immense. Tout public devrait tenir à honneur de réformer lui-même un jugement porté avec trop de précipitation, et ne point laisser ce soin à la critique. Si un des adversaires, lors de la représentation de *Benvenuto Cellini*, à Paris, s'est montré assez loyal pour déclarer que ce n'était pas *trois*, mais *dix* représentations qu'il faudrait pour mettre l'auditoire à même de porter un jugment équitable ; — il faut avouer que Weimar a fait preuve d'une haute intelligence musicale, puisqu'il ne lui a fallu que quatre auditions pour apprécier cette immense composition qui s'éloigne sous tant de rapports de tout ce que l'on avait entendu jusque-là. Maintenant la glace est rompue ; chaque représentation de ce grandiose ensemble et de ses innombrables beautés de détail se dessinera plus vivement sur l'horizon ouvert et éclairé.

Pour être juste, il faut dire que ce qui a beaucoup contribué à ce résultat, ce sont d'heureuses modifications introduites dans l'économie de la pièce : la fusion du troisième et du quatrième acte en un seul, fait disparaître quelques longueurs et ajoute à l'effet de l'ensemble. A la dernière représentation, l'auteur s'est résigné à biffer impitoyablement, au quatrième acte, un charmant duo qui, à son avis, entravait la marche de l'action.

L'ouverture place l'auteur au premier rang parmi les musiciens de sa nation. Depuis Cherubini et Spontini, nul compositeur français n'a produit une œuvre aussi capitale : elle occupe aujourd'hui le rang que tenaient autrefois l'ouverture d'*Olympia* et celle des *Deux Journées*. L'ouverture de *Cellini* a même sur ces deux dernières une supériorité relative, qui se base sur le progrès de la partie matérielle de l'art et sur la nouveauté des formes.

L'ouverture du *Carnaval romain*, qui sert d'introduction au deuxième acte, n'est pas moins remarquable. Pour saisir une telle manifestation de la vie populaire, et la reproduire avec des traits si nets et si fortement caractérisés, il faut la main d'un homme de génie. Cette ouverture a eu partout le plus grand succès. A Vienne, on ne manque jamais de la redemander.

Nous ne pouvons aujourd'hui que constater le succès de *Tabarin*, opéra en deux actes, joué cette semaine au Théâtre-Lyrique, et de la partition écrite par Georges Bousquet pour cet ouvrage.

Le défaut d'espace nous oblige également à remettre au prochain numéro le compte rendu des concerts de la semaine, parmi lesquels se distingue l'inauguration de la Société symphonique fondée par M. Farrenc.

Nous ajournons, par le même motif, la revue des albums de l'année, et la nécrologie de Rigel, le compositeur pianiste.

NOUVELLES.

*** *Moïse* a été donné lundi et vendredi. Dès le premier jour de la semaine, Gueymard avait repris le rôle d'Aménophis, et c'est à peine si l'indisposition grave dont il avait souffert la semaine précédente avait laissé quelque trace. Morelli et Mme Laborde avaient aussi retrouvé toute leur santé.

*** Le *Juif errant*, donné mercredi, n'a pas été moins heureux. Tous les artistes, et Roger en tête, l'ont chanté avec une verve, une plénitude de voix, dont la belle partition d'Halévy s'est ressentie.

*** *Orfa*, le ballet nouveau dont Adolphe Adam a écrit la musique, sera donné mercredi prochain.

*** Le *Démon de la nuit*, ce charmant ouvrage de Rosenhain, va être repris pour être donné avec le ballet nouveau.

*** Trois représentations consécutives ont confirmé le succès de *Marco Spada*. La partition va bientôt paraître chez Meissonnier, l'éditeur de *la Croix de Marie* et des *Mystères d'Udolphe*.

*** C'est Bussine qui joue actuellement le rôle principal du *Père Gaillard*, créé par Battaille. L'ouvrage ne souffre pas de ce changement, et Bussine, dont la voix est si belle, a donné une nouvelle preuve de ses progrès, comme acteur, dans cette entreprise plus difficile qu'une création.

*** Mlle Wertheimber a repris dans *Galathée* le rôle de Pygmalion, qu'elle n'avait quitté que momentanément pour les débuts de Faure. Jamais elle n'avait chanté avec plus de talent et d'effet qu'à la dernière représentation de cet ouvrage.

*** Dimanche dernier, le Théâtre-Italien donnait une représentation extraordinaire composée de *l'Elisir d'amore* et du troisième acte de *la Sonnambula*.

*** La veille avait eu lieu la reprise de *Norma*, chantée par Mmes Sophie Cruvelli, Beltramelli ; Bettini et Susini. Cette soirée a été la plus belle de la saison qui commence. Sophie Cruvelli, qui, dès l'autre saison, s'était montrée si admirable de voix et de jeu dans le rôle de la prêtresse d'Irminsul, est parvenue à se surpasser elle-même et à se poser tout à fait en Malibran. Le rôle d'Adalgise est très-favorable à Mlle Beltramelli, qui s'en est acquittée avec un vrai succès. Bettini, lui aussi, a tiré du rôle de Pollion tout le parti possible : il a eu sa bonne part des bravos chaleureux que l'auditoire a moins épargnés qu'à l'ordinaire. Susini a bien rempli le

rôle d'Orovèse. Les deux représentations suivantes du chef-d'œuvre de Bellini ont confirmé l'effet du premier jour.

*** Le voyage de S. M. l'Empereur à Compiègne a eu ses moments pour l'art et les artistes. Dimanche dernier, Vivier avait été invité à venir se faire entendre au château, ainsi que Roger et Mlle La Grua. Le lendemain ils ont été engagés à suivre la chasse. Vivier, qui la veille s'était produit seulement avec son cor magique et dans le genre sérieux, a été retenu le lundi, et, dans une soirée presque intime, il s'est montré sous un autre aspect, celui de chanteur de charmantes mélodies de sa composition, d'auteur et d'acteur de quelques scènes bouffonnes qui ont beaucoup amusé le noble auditoire. Les artistes sont revenus profondément touchés de l'accueil flatteur qu'ils ont reçu, et dont le charme s'est prolongé autant que leur séjour.

*** Mlle Ida Bertrand vient de contracter un magnifique engagement pour le printemps prochain, à Vienne, au théâtre de la cour. Merelli, l'habile impresario, de passage à Paris, a saisi l'occasion d'attacher à son théâtre ce contralto de premier ordre. Mlle Bertrand se propose de rester à Paris jusqu'au mois de février. Tous les amateurs qui regrettent vivement de ne point l'entendre au Théâtre-Italien cet hiver, comme aux précédentes saisons, espèrent qu'elle reviendra prendre une place qu'elle occupait si bien, et qui lui a valu de si beaux et de si légitimes succès.

*** De quelques lignes oubliées dans le compte rendu de la séance du Conservatoire, que contenait notre dernier numéro, il est résulté que le morceau de Thalberg, exécuté par les deux jeunes pianistes, M. Bizet et Mlle Colin, a été passé sous silence. Nous réparons cette omission fortuite d'autant plus volontiers, que les deux jeunes artistes sont aussi remarquables par la netteté de leur exécution que par la distinction de leur style. Le jeune Bizet a eu l'avantage de jouer, quelques jours plus tard, chez M. de Nieuwerkerke, avec les deux violonistes lauréats, Lancien et Viault jeune.

*** Notre savant collaborateur, M. Fétis père, vient de passer quelques jours à Paris. Il y a terminé la série de ses articles si profonds et si intéressants sur le *développement futur de la musique dans le domaine du rhythme*.

*** L'Alboni est sur le point de quitter le nord des États-Unis pour se diriger vers le sud.

*** Prudent vient de donner à Bordeaux son premier concert, qui a été triomphal du commencement jusqu'à la fin. Toute la haute société s'y était rendue, et l'enthousiasme a été prodigieux. Les journaux de la ville sont remplis de jugements pleins de justesse sur l'admirable talent du compositeur et du pianiste. Mardi dernier, Prudent a dû donner un second concert et il est encore retenu pour trois autres.

*** Vieuxtemps donnera son second concert demain lundi, 27 décembre, dans la salle Herz, à huit heures du soir. Il y fera entendre une seconde fois son magnifique concerto inédit. Voici le programme complet : *Première partie.*—1. Ouverture d'*Otello* à grand orchestre, de Rossini. — 2. *Il Sospiro*, de Donizetti, chanté par Mme Brüning. — 3. *Solitude*, romance sans paroles ; *les Hirondelles*, composées et exécutées par Ascher. — 4. Grand concerto en *ré* mineur, de Vieuxtemps, pour violon, manuscrit, exécuté par l'auteur. — Introduzione ; Adagio religioso ; Scherzo ; Allegro finale. — *Deuxième partie.* — 1. *La Danse des Fées* pour la harpe, exécutée par Miss Kennedy, composée par Parish Alvars. — 2. Solovey (*le Rossignol*), chansonnette russe, de Vieuxtemps ; *Perpetuum mobile*, de Paganini, exécutées par Vieuxtemps. — 3. *Les Gouttes d'eau*, danse espagnole, par Ascher. — 4. Chansons autrichiennes, de Muller, chantées par Mme Brüning. — 5. Romance sans paroles ; Tarentelle, de Vieuxtemps, exécutées par l'auteur. — L'orchestre sera dirigé par M. Georges Bousquet.

*** M. Haberbier donnera demain lundi, dans la salle Sainte-Cécile, à huit heures du soir, son grand concert vocal et instrumental. Il fera entendre l'ouverture de *Guillaume Tell* et plusieurs autres morceaux de sa composition.

*** La jeune et célèbre pianiste, Mlle Wilhelmine Clauss, donnera un concert le 11 janvier prochain dans la salle Herz. Les brillants souvenirs de ses concerts de l'autre saison sont une garantie plus que suffisante du succès qu'obtiendra celui-ci.

*** Jeudi dernier, s'est célébré, en l'église Saint-André, le mariage de M. Adolphe Fumagalli, pianiste compositeur, avec Mlle Anna Bonoldi, fille du professeur de chant et compositeur de ce nom.

*** Mlle Elisa Krinitz, l'excellente pianiste, est à Paris en ce moment.

*** Gottschalk, le célèbre pianiste, est revenu d'Espagne, où il a fait un séjour de près d'une année ; mais, à peine de retour à Paris, il s'est remis en route pour un voyage transatlantique. Il se rend à la Nouvelle-Orléans, sur l'invitation de ses compatriotes, qui lui ont organisé plusieurs concerts par souscription. Le premier concert est, dit-on, assuré pour cinquante-cinq mille francs. Gottschalk pourra bien rester en Amérique aussi longtemps qu'en Espagne.

*** *Si j'étais roi*, le nouvel opéra d'Adolphe Adam, vient d'être représenté à Dunkerque et à Reims, où il a obtenu un très-grand succès.

*** Pour sa réception à l'Académie des sciences et beaux-arts de Lyon, Georges Hainl a prononcé un discours fort remaquable. Nous regrettons que les dimensions de ce journal nous empêchent de le reproduire.

*** Sivori est arrivé à Paris et donnera bientôt un concert. Ce violoniste si extraordinaire est du petit nombre d'artistes qui n'ont besoin d'autre recommandation et d'autre éloge que leur nom.

*** M. Oberthur, harpiste fort distingué de Londres, est arrivé à Paris.

*** Mme Kalkbrenner, veuve du célèbre pianiste compositeur de ce nom, vient de mourir à l'âge de cinquante-deux ans, laissant d'unanimes regrets. On se rappelle qu'elle était fille d'une Grecque et du général d'Estaing, qui avait fait la campagne d'Egypte, et qui fut tué en duel par le général Regnier, après son retour en France. Mlle d'Estaing, remarquable alors par sa beauté, fut élevée à Saint-Denis, où, à la mort de son père, elle avait été placée par l'Empereur.

*** M. Aug. Al. Klengel, organiste de la cour, vient de mourir à Dresde : c'était un artiste d'une certaine valeur et qui a écrit des compositions estimées pour l'orgue. M. Klengel, né en 1783, était élève de Clémenti.

CRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 20 décembre. —Le concert des crèches donné sur le théâtre des Arts a dépassé toutes les espérances. MM. Maudrin, l'excellent violoniste, Alexis Dupond, Mlle Félix Miolan et Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique, Verroust, un jeune pianiste, M. Ketterer, Mme Engelmann, ont concouru à la fête, qui a dû être aussi productive qu'intéressante. Ce qui a surtout fait plaisir, c'est la charmante romance du dernier album de M. Dassier : *Pour les pauvres, merci!* délicieusement chantée par Mlle Miolan.

*** *Strasbourg*, 16 décembre. — Un brillant concert a été donné hier au profit de l'association des artistes musiciens, avec le concours de l'orchestre du théâtre. M. Schwœderlé, Mme Montaubry, M. Sélenick, M. Romanville, l'excellent comique, ont eu les honneurs de la première partie. Après un assez long entr'acte, le rideau s'est levé, et un spectacle magnifique et imposant s'est présenté à l'œil. Deux cents musiciens, dans une parfaite tenue militaire, couvraient la scène, qui avait pris l'aspect d'un vaste camp ; sur le devant, et comme pour servir d'encadrement, se trouvaient les sapeurs, immobiles, en grande tenue ; sur chaque côté flottait une masse de petits drapeaux tricolores ; derrière les musiciens et les tambours s'échelonnaient, sur des gradins, plusieurs rangs d'artilleurs et de cuirassiers que l'on aurait pu croire à cheval, à la manière ingénieuse dont ils étaient groupés. Dans le fond, et pour compléter le tableau, planait un aigle immense aux ailes déployées. Aussitôt, le formidable orchestre a entonné l'ouverture du *Lac des Fées*, qui a été enlevé avec une précision remarquable. MM. les chefs de musique des différents régiments en garnison à Strasbourg ont bien voulu tour à tour diriger ces masses d'instrumentistes et de chanteurs ; c'est ainsi que nous avons vu se succéder au pupitre de direction MM. Bancard, du 17e léger ; Kuntz, du 62e de ligne; Mouix, Péligry et Morand, des 11e, 12e et 13e d'artillerie. Les morceaux qui nous ont le plus vivement impressionné dans cette seconde partie, sont sans contredit : *le Souvenir du 10 mai 1852*, par Adam ; cette composition, d'un style large et d'un beau caractère religieux, a été exécutée avec un ensemble parfait : nous mentionnerons aussi le pas redoublé portant le titre de *Camp de Satory*, vrai type de la musique militaire française, et enfin, le chœur des *Enfants de Paris*, qui a été enlevé avec verve et chaleur, et a excité d'unanimes applaudissements. M. Romanville, qui a tout à coup reparu sur la scène, transformé en sapeur, a eu un succès de fou rire bien mérité dans sa chansonnette du sapeur-troubadour.

*** *Alger.* — Le 12 décembre, à l'occasion de l'inauguration du buste de l'empereur Napoléon Ier, il a été exécuté au jardin de Marengo une cantate dont les paroles sont d'un officier de l'empire, M. Descous, et la musique, de M. le baron Bron, de qui la *Gazette musicale* a eu plusieurs fois occasion de signaler les succès. Cette œuvre importante, qui se compose de neuf morceaux : duos, trios ou chœurs, a valu à son auteur les éloges les plus justement mérités. — Les travaux de construction du nouveau théâtre d'Alger sont poussés activement. La construction proprement dite est achevée ; elle a un caractère monumental, et déjà l'on peut apprécier le bel effet que la façade produira. Le péristyle est d'une dimension convenable. Les dégagements sont simples et commodes. Il y aura deux foyers, l'un placé au premier étage, vaste et spacieux et d'où l'on jouira de la vue et de la brise de la mer ; l'autre ménagé à l'étage supérieur, et spécialement réservé aux fumeurs : concession intelligente à des habitudes toutes locales. L'intérieur présente quatre rangées de loges. La distribution du parterre, des stalles, de l'orchestre et de la scène est bien entendue.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne*, 15 novembre. — *Le Prophète*, qui en est à sa 72e représentation, n'a point cessé d'attirer la foule.

*** *Pesth.* — C'est un véritable événement dans notre monde musical que la première représentation des *Huguenots* au Théâtre-National hongrois. L'effet a été prodigieux : le chef-d'œuvre, transporté sur le sol étranger, y a été accueilli avec une admiration enthousiaste ; l'homme de génie qui a créé *Robert* et le *Prophète* vient d'obtenir chez nous un triomphe inouï dans les annales de notre théâtre. Il est vrai que la direction n'avait reculé devant aucun sacrifice. L'orchestre a soutenu sa réputation en rendant avec autant de verve que de précision les passages les plus difficiles. Les chœurs ont droit aux mêmes éloges. La mise en scène ne laisse rien à désirer. Le libretto a été traduit par un littérateur hongrois de talent, M. L. Hadasky. Quant à l'exécution, Mme Hasselt-Bart est une magnifique Valentine ; nous devons signaler la pureté avec laquelle cette artiste prononce le hongrois, qu'elle a appris en peu de temps. M. Young, du théâtre de Mecklenbourg-Schwerin, a électrisé la salle dans le rôle de

Raoul. M. Young est connu ici de longue date; il occupe sans contredit une place éminente parmi les ténors du jour, et dans le nombre on en trouverait fort peu qui joignent un aussi bel organe aux avantages extérieurs. Chaque soir, il a été rappelé plus de dix fois, quatre fois dans le fameux duo. A côté de M. Young, on a applaudi M. Loesseghi, Hongrois, qui a parfaitement rendu le rôle de Marcel. Les *Huguenots* sont donnés deux fois par semaine, l'affluence étant toujours telle, que les loges et les stalles se vendent à des prix excessifs. — Mme de Versey a fait présent de la harpe de Marie-Antoinette au Musée national de Pesth. Le grand-père de M. de Versey, M. Thomas Prescott, Anglais d'origine, avait acquis cette précieuse relique à une vente.

*** *Dresde*, 2 novembre. — *Le Postillon e Longjumeau* nous est revenu après six ans d'absence. Cet opéra d'Adam, si riche en motifs heureux, et dont la musique est écrite avec tant de grâce et de finesse, a reçu un accueil qui nous fait espérer que l'on se décidera enfin à revenir à l'opéra-comique, ce genre négligé depuis quelque temps chez nous. — Une attaque d'apoplexie vient d'emporter, en huit jours, Mlle Mathilde Vibrans, cantatrice attachée à l'Opéra-Royal. Cette jeune artiste, qui venait de signer un engagement très-avantageux, possédait une fort belle voix et avait devant elle le plus brillant avenir.

*** *Berlin*, 14 décembre. — Le suicide d'une cantatrice de l'Opéra-Italien est le sujet de toutes les conversations. La signora Carra était mélancolique et triste depuis quelque temps. Comme le directeur de son théâtre ne payait pas toujours exactement, on supposa qu'elle éprouvait un embarras pécuniaire. Mme R..., artiste de la troupe allemande, organisa pour elle une collecte, et se rendit chez elle pour lui en offrir le produit d'une manière délicate; mais la cantatrice refusa, en disant qu'elle n'avait pas de dettes, mais un chagrin de cœur. Le même soir, elle se précipita par la fenêtre de sa demeure dans la rue, et mourut après plusieurs heures de souffrances. Elle laisse un charmant enfant, qui n'a pas encore trois ans.

*** *Milan*, 15 décembre. — Les représentations de la troupe française, dirigée par M. Menadier, et qui ont lieu au théâtre de Santa-Radegonda, jouissent de la plus grande faveur. La foule s'y porte continuellement. Deux chanteurs, l'un français, M. Éverard, l'autre espagnol, M. Carreon, viennent de débuter avec succès.

*** *Venise*. — Les huit théâtres de cette ville s'ouvriront simultanément le dimanche 26 décembre. A celui de San Benedetto débutera une toute jeune cantatrice, Mlle Donzelli, fille du célèbre artiste de ce nom, élève d'abord de Zucchini, puis de Rossini. On assure que l'illustre compositeur viendra de Bologne pour assister aux débuts de Mlle Donzelli, dont la voix est d'une étendue tout à fait extraordinaire.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Chez BRANDUS et Cie, 103, rue Richelieu,

ALBUM MUSARD

COMPOSANT LE RÉPERTOIRE DES BALS DE L'OPÉRA POUR 1853

Quadrille sur MOISE.
Quadrille LES DAMES DE LA HALLE.
Polka russe LES CHEVALIERS GARDES.
Polka-mazurka STEEPLE-CHASE.
Polka-mazurka ALMA.
Schottisch L'ONCLE TOM.
Valse NEW-YORK.
Redowa LA BERGÈRE DES ALPES.

Reliure riche, prix net, 12 fr.

Paris, G. Flaxland, éditeur, 4, place de la Madeleine.

MÉLODIES DE L. DU ROTOIS

PAROLES DE

MME E. DE GIRARDIN, MM. E. BARATEAU, J. LESGUILLON, EMILE LEPELLETIER, HENRI V***, EUGÈNE DE L'ÉGLISE.

Dessin de MM. Aumont et Leroux. — Reliure de H. Maillet.

L'ENFANT ET L'ANGE, mélodie. (A Mme Lefébure-Wély.)
SI J'ÉTAIS PAPILLON! cantilène. (A M. Faure, de l'Opéra-Comique.)
LE PETIT FRÈRE AUX CIEUX, mélodie. (A Mme Rabi.)
DANIEL LE SONNEUR, chanson. (A Mme Charles Ponchard.)
LE REGARD, romance. (A M. J. Lefort.)
TOUJOURS ET PARTOUT, séguidille. (A M. Anatole Lionnet.)
MALHEUR DE SE QUITTER, élégie. (A M. François Wartel.)
C'EST VOUS! (avec hautbois), mélodie. (A MM. Triébert et J. Lefort.)
LA ROSETTE DES ROIS, bluette. (A Mme Gaveau-Sabattier.)
LE BOUQUET, mélodie. (A M. J. Montini.)

Prix net : relié, 12 fr.; broché, 5 fr.

En vente chez COLOMBIER, éditeur, 6, rue Vivienne :

LE PÈRE GAILLARD

Opéra comique en trois actes, paroles de M. E. SAUVAGE, musique de

HENRI RÉBER

Ouverture et airs détachés avec accompagnement de piano. — Quadrilles pour le piano par CAMILLE SCHUBERT. — Polka par P. HENRION. — Polka-Mazurka par A. TALEXY. — Valse par ETTLING. — Schottisch par G. DANIELE. — Morceaux pour le piano par A. GORIA, F. BURGMULLER A. CROISEZ, J.-B. DUVERNOY et A. LE CARPENTIER; pour le piano à quatre mains, par LEFEBURE-WÉLY; pour piano et violon, par N. LOUIS.

OUVERTURE ET AIRS POUR 2 VIOLONS, 2 FLUTES ET 2 CORNETS. — AIRS POUR VIOLON SEUL, FLUTE SEULE ET CORNET SEUL.

Partition, piano et chant. — Partition, piano seul. — Partition, orchestre. — Parties separees.

En vente,

MAISON LEMOINE AINÉ, HARAND, SUCCESSEUR,

20, rue de l'Ancienne Comédie, à Paris,

JEAN DE PARIS

PARTITION POUR PIANO SEUL, RÉDUITE PAR RENAUD DE VILBAC,

Prix net, 7 fr.

FLEURY. — Amélie, valse	5	»
CASTELLI. — Jeanneton, polka	2	50
MARCAILHOU. — Fatma, polka	2	50
Id. Danse des Roses, polka	2	50
Id. Vert-Vert, redowa	2	50

A Paris, chez tous les Marchands de Musique :

LA ROSÉE DU MATIN

Nouvelle fantaisie brillante pour le piano,

PAR

HENRI HERZ.

Op. 472.

Publications nouvelles

DE

RICHARD MULDER

Pour le piano

Op. 25. — Rêveuse	5	»
Op. 26. — Le Carnaval hongrois	6	»

PARIS. - IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 027 4